

## **O problema da pesquisa em Poéticas Visuais e as suas tensões no campo da arte**

ADRIANE HERNANDEZ  
JOÃO CARLOS MACHADO

Adriane Hernandez é artista, pesquisadora e professora no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha Linguagens e Contextos de Criação. Atua nas áreas de poéticas visuais, pesquisa em arte e pintura, objeto e fotografia. Coordena a pesquisa Proposições Poéticas: operações, materialidades, contexto e ensino

Contato: hernandez\_adri@yahoo.com.br

Afiliação: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5305060046023446>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3048-3037>

João Carlos Machado (Chico Machado) é artista, pesquisador e professor no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha Linguagens e Contextos de Criação. Atua nas áreas de artes visuais, performance, teatro, arte sonora, cenografia e vídeo. Líder do Grupo Insubordinado de Pesquisa e coordenador da pesquisa Aspectos operativos e concretos nos processos de criação e na pesquisa em arte.

•16

Contato: [chicomachado08@gmail.com](mailto:chicomachado08@gmail.com)

Afiliação: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8905381444844460>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6890-6920>

## • RESUMO

Poéticas Visuais é a nomenclatura utilizada para designar uma das áreas de concentração nos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais, designando um campo de investigação interligado à produção artística. Em outras palavras, é o lugar da pesquisa do artista que produz trabalhos e deseja investigar o seu processo de criação. No texto que segue procuramos explorar as origens da pós-graduação em artes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, as características da pesquisa em Poéticas Visuais a partir de sua herança francesa e a disputa, dentro e fora do campo, buscando se fortalecer e se fazer respeitar a despeito de sua carga de novidade e perante a tradição de outros campos, extrapolando estas questões para outros contextos. Procuramos também demonstrar que uma pesquisa desse tipo, quando explorada na sua potência plena, pode aplacar o teorismo e o artificialismo exagerado no uso de conceitos, aplicados de modo fortuito para responder a questões estanques. Em oposição a isso, a pesquisa poética tende a comprometer eticamente a/o artista, por estar mais próxima do âmbito do trabalhar (poética) do que do trabalho pronto (estética), não se furtando a transitar por caminhos subjetivos.

## • PALAVRAS-CHAVE

Poéticas Visuais, metodologia, pesquisa em arte, processo de criação, singularidade.

## • ABSTRACT

Visual Poetics is the term used to designate one of the areas of concentration in the Postgraduate Programs in Visual Arts, designating a field of investigation linked to artistic production. In other words, it is the research's place for artists who produce works and wish to investigate, problematizing their creative process. In the following text, we seek to explore the origins of the postgraduate program in arts at the Federal University of Rio Grande do Sul, the research's characteristics in Visual Poetics based on its French heritage, and its dispute, both within and outside the art field, trying to strengthen itself and gain respect despite its newness and in the face of the tradition of other fields, extrapolating these questions to broader contexts. We also seek to demonstrate that research of this kind, when explored to its full potential, can mitigate theorizing and excessive artificiality in the use of concepts haphazardly applied to answer isolated questions. In contrast, poetic research tends to ethically compromise the artist, as it is closer to the realm of work (poetics) than to the finished work (aesthetics), and does not shy away from exploring subjective paths.

•17

## • KEYWORDS

Visual Poetics, methodology, art research, creative process, singularity.

## 1. Introdução

Temos a intenção de refletir neste artigo não somente sobre a epistemologia e as possíveis metodologias da pesquisa em Poéticas Visuais, mas também sobre o modo como ela é percebida e recebida no meio acadêmico e as relações que desencadeia como área de concentração, assim como a sua capacidade de resistir às investidas predatórias que, de tempos em tempos, buscam desqualificá-la como campo científico. Embora sejam abordadas algumas questões em um âmbito geopolítico mais amplo, vamos nos concentrar mais especificamente nos contextos das graduações e pós-graduações nas universidades do Sul do Brasil com as quais nos relacionamos mais diretamente.

•18

Como todo o marco histórico, o início da pós-graduação em artes visuais na UFRGS, em 1991, foi capaz de alterar radicalmente o modo de perceber a área de arte na universidade, tornando-se imprescindível refletir sobre metodologias para esse campo. Iniciando com o curso de mestrado, o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFRGS implantou o doutorado em 1999. Desde o início, é organizado em duas áreas de concentração: Poéticas Visuais (PV) e História, Teoria e Crítica da Arte (HTC) e seis linhas de pesquisa. Três delas em HTC e três em PV. Vamos tratar aqui especificamente da área de PV, não deixando de apontar, entretanto, as relações e tensões geradas por metodologias muito diversas em ambas as áreas de concentração. É interessante registrar que as/os docentes precursores da pós-graduação em artes na UFRGS realizaram sua formação na França, importando de lá a noção de poética, a partir de Paul Valéry, diferentemente do que aconteceu no centro do país, notadamente na Universidade de São Paulo (USP), onde a pós-graduação estava mais focada na semiótica de Charles Sanders Peirce, o que já indica caminhos diferenciados para a formação da pós-graduação em artes nestas regiões distintas.

Apontados estes dados iniciais, podemos dizer que a atenção e os debates sobre metodologia se concentraram enfaticamente na área das Poéticas Visuais, e parece ser nessa área também que as polêmicas costumam acontecer, visto que, além de ser um campo de pesquisa mais recente, traz implicado o seu vínculo com as especificidades das artes e seus processos

como campo de saber, diferentemente de áreas teóricas que tendem a seguir orientações metodológicas das ciências humanas, há muito consolidadas, como da história e da sociologia, por exemplo. Assim, não se vê diligência semelhante à da área da poética em se debruçar, quase que naturalmente, sobre seus próprios fenômenos, como por exemplo a contradição, o acaso e a sensibilidade subjetiva ancorada nos fatos do fazer do trabalho, tão firmemente abraçados no processo artístico e vindo à tona na forma textual. Percebemos um grande potencial inexplorado com relação às metodologias possíveis para as poéticas visuais. Ao invés deste potencial ser propagado, influenciando outras áreas, tenta-se apagar sua força de novidade, como todo o movimento conservador faz. Não há necessidade de buscar homogeneizar as duas áreas (PV e HTC) a partir de parâmetros extra artísticos, seria melhor buscar na “impureza” de potenciais metodológicos, ligados aos processos criativos, a possibilidade de influenciar o fazer da pesquisa histórica sobre arte - como alguns autores já fazem ou fizeram - aprofundando a busca pelas razões de ser dos critérios de artistas pesquisados, deixando-a mais atrativa e estimulante ao traçar vínculos com a contemporaneidade.

•19

Em 1997, quando o mestrado ainda era jovem e as dúvidas sobre como fazer uma pesquisa em arte eram prementes, abrangendo a todas e todos, discentes e docentes, aconteceu um importante colóquio sobre pesquisa em arte, em Porto Alegre, organizado pelo PPGAV. Para a abertura deste colóquio, foi convidado o professor, pesquisador e artista Jean Lancri, da Universidade de Paris I. Convite aceito, ele abriu o colóquio com a palestra “Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade”, que, anos mais tarde, seria publicada no livro “O meio como ponto zero”, que trazia, além de todas as palestras que ocorreram no colóquio, a do convidado principal. Esse artigo se tornou emblemático atingindo grande repercussão e importância para a área e inclusive para outras áreas. O título da publicação foi uma citação a uma das proposições abordadas por Lancri na sua fala no colóquio:

Eis, pois, o que digo a todo estudante que me faz esta pergunta. Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é

bom buscar no âmago do que se crê saber melhor. O conselho não é novo. Deleuze e Guattari, recentemente, e Valéry, antes deles, prodigalizavam outros tantos destes. (Lancri, 2002, p.18)

•20

Quando a palestra de Jean Lancri aconteceu, já circulava entre as/os estudantes um outro artigo, traduzido livremente por esses mesmos estudantes que encaminharam sua difusão interna. Trata-se do texto “A *poiética*: por uma filosofia da criação”, de René Passeron, também docente da Universidade de Paris I, originalmente publicado na revista *Recherches Poïétiques*, em 1971. Tal artigo trazia problemáticas epistemológicas, buscando delimitar o campo de pesquisa, aproximando-o de uma visão mais científica e tendo como referência a “Primeira aula do curso de poética”, proferida em 1937, por Paul Valéry (1997). Passeron preocupou-se em ampliar a noção de poética para todos os campos que lidam com criação, pois a aula de Valéry estava circunscrita a processos literários. Essa foi a preocupação mais evidenciada no artigo de Passeron. A outra, de igual importância, era distinguir e desatrelar o campo da poética daquele da estética, onde a pesquisa permanecera, durante muito tempo, diluída e descaracterizada. Já na aula de Valéry, essa distinção foi colocada como crucial. Para esse autor:

(...) é impossível reunir em um mesmo estado e na mesma consideração, a observação do espírito que produz a obra e a observação do espírito que produz algum valor para esta obra. Não há olhar capaz de observar ao mesmo tempo essas duas funções; produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados. A obra para um é o *termo*; para outro, a *origem* de desenvolvimentos que podem ser tão estranhos entre si quanto quisermos. (Valéry, 1997, p.183)

Entendemos que essa separação e distinção epistemológica, bem como as abordagens metodológicas da área de HTC, a sua recusa ou dificuldade de lidar com a pesquisa *em* arte propriamente dita (neste sentido oposto à pesquisa *sobre* arte), e a sua postura manifesta de definir as bases do que deve ser uma “boa pesquisa” são sintomas evidentes das relações de poder simbólico dentro do campo da arte. Afinal, desde a sua consolidação no ocidente, o campo da arte não é regido pelos artistas. Passeron observa que a “estética está ao lado da propriedade, ao passo que a poética está ao lado do

trabalho” (1997, p. 112), essa afirmação vai nos ajudar a perceber que são os valores estéticos, enfatizando a obra finalizada, que a conecta a uma lógica produtivista, portanto mercantilizada e associada ao neoliberalismo e ao capitalismo, menosprezando os aspectos epistemológicos estritamente ligados aos processos de pensamento do fazer da arte. Conforme Passeron:

(...) a admiração dá vontade de possuir. Foi a estética que encheu os museus ocidentais de tantas obras da antiguidade egípcia, grega e romana. Quando o esteta age, ele-lo predador. (...) O lugar da arte, disse um crítico, é a galeria. Na verdade, o lugar da arte é, primeiro, o ateliê. (Passeron, 1997, p.112)

O lugar da pesquisa em arte também é primeiro o ateliê, ou qualquer substituto a ele. Em outras palavras, está localizado na ação que produz e na mente que cria, porque a criação também pode começar na ideia associada ao corpo que a opera, que a realiza. Ter uma ideia, não é questão puramente teórica ou conceitual, é uma prática do pensamento, onde ideia e experiência atuam sem dissociação evidente. O artista cria e tem ideias através dos meios que utiliza. Isso significa que, metodologicamente, a pesquisa do artista começa na prática e, partindo dela, faz o movimento em direção a teoria. Deste modo, o lugar de pesquisa não é externo ao pesquisador, fazendo com que o exercício de pensamento textual seja realizado de dentro deste fazer, e não de fora dele, diferentemente da pesquisa teórica tradicional, cujo lugar de pesquisa é exterior ao objeto pesquisado e geralmente atrelado a teorias prévias de campos extra artísticos afins, como a sociologia, a antropologia, a filosofia ou a psicanálise. Depreende-se disso também a precária autonomia que o campo da arte tem no interior da universidade, sujeitando-se a critérios de avaliação que não lhe favorecem nas instâncias de fomento e regramento. Seja como for, tal posicionamento de pesquisa em arte se conecta com a autoria e a autoridade do artista pesquisador, e se funde com a capacidade de enxergar e estar atento ao próprio modo de trabalhar, desenvolvendo um tipo de alteridade em relação ao trabalho, uma capacidade de observar e aprender com o que faz e com o modo como faz seu trabalho, um descolamento que permite ao artista não se

•21

tornar refém de um desejo apriorístico idealizado, mas de possibilitar que o trabalho se torne uma espécie de outro de si, a partir de sua própria trajetória.

São essas possibilidades que conferem um “rigor de pesquisa” ao trabalho, uma coerência entre o caminho trilhado e as escolhas feitas que dão consistência à pesquisa de um(a) artista, diferindo daquele rigor que tradicionalmente se atribui ao grau de fidelidade a uma teoria exógena. É neste lugar que se faz importante a noção de conceito operacional, oriundo das constâncias e recorrências das estratégias operativas adotadas pelas/pelos artistas ao longo da sua pesquisa, como aquilo que ancora o trajeto a partir de gestos, ações e procedimentos sobre materialidades, com as ferramentas implicadas no fazer, e não nas categorias de linguagem (pintura, escultura, gravura, vídeo e outros), nem no resultado estético da obra, uma questão que contrasta consideravelmente com métodos dos pesquisadores da área de HTC. Além disso, o conceito operatório pode funcionar como um gatilho, não somente estimulando a criação prática em si, mas também a escrita textual que acompanha a pesquisa, constituindo uma estratégia e uma solução voltada para o discurso verbal exigido pelos meios acadêmicos.

•22

## **2. A poética e o problema da autobiografia**

Evidenciamos também a problemática da autobiografia tão temida nos contextos eruditos acadêmicos, acusada de ser responsável por um empobrecimento ou perda do rigor de pesquisa. Essa personalidade está muito mais presente como sintoma, nos gestos e processos de quem produz, do que nos discursos muitas vezes idealizados de si. Por outro lado, tais narrativas no contexto atual, em que se prolifera o identitarismo, pode funcionar não somente como uma percepção da singularidade no próprio processo, implicada na consciência de si, mas também como um modo de produzir escuta, atuando contra a invisibilidade e apontando diferenças de novas coletividades que participam do contexto acadêmico atual. Tal contexto vinha funcionando, ao longo de décadas, como um modelo opressor e de difusão de ideologias dominantes, assim como de exclusão. Leda Maria Martins denuncia o quanto a escrita foi historicamente usada como um modo de dominação pelos colonizadores e de obliteração de narrativas não letradas, como a do povo africano e, acrescenta-se, as/os indígenas de nosso país, lembrando que a

exclusão é machista e classista, mas é também oscilante, conforme os interesses em jogo. Para Martins:

O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus. Tornando exclusiva a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber. (Martins, 2021, p. 34)

No campo da pesquisa em arte ainda se perpetuam exclusões de modos de fazer e de produzir conhecimentos, por exemplo as práticas provindas de saberes originalmente produzidos por mulheres que sofrem preconceitos e descrédito, assim como as escritas de si mesmo quando “autorizadas” por prestigiados franceses como Michel Foucault (1992), que entende as narrativas de si como constituição do sujeito, já que o sujeito não é algo constituído previamente, mas a partir do próprio ato de narrar a si mesmo e lidar com as suas subjetividades movediças, ou Michel de Certeau (1994), para quem a escrita de si é um ato político de resistência.

•23

Já a escritora brasileira Conceição Evaristo vai propor o que ela nomeou de “escrevivência”, para que grupos excluídos em sua corporalidade negra se façam presentes na sociedade com suas narrativas. Ela traz em suas personagens, marcas carregadas por traumas físicos e psíquicos em uma cultura de colonização e a herança escravocrata. As vivências, experiências e construções ficcionais atuam para a coletividade, ampliando a complexidade das reflexões sobre o tecido social.

(...) mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana. Percebo, ainda, que experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas. (...) São personagens que experimentam tais condições, para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver outra condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera. (Evaristo, 2020, p.31)

Conectando individualidade e coletividade, como sugere Evaristo, em um sentido contextual mais amplo, entendemos que essas abordagens são mais processualistas do que produtivistas, e associam-se à demandas mais progressistas e críticas ao capitalismo e ao extremado liberalismo econômico aos quais estamos submetidos e que tantos malefícios trazem à nossa civilização, seja no que se refere à extinção de recursos naturais e aos danos ambientais evidenciados pelas tragédias que se perpetuam ao longo do planeta, seja pelos danos psíquicos, de saúde mental e física e que afligem a nossa sociedade.

•24 Voltando às questões metodológicas, os vetores apontados acima são importantes, pois ajudam o/a pesquisador(a) a burlar o teorismo, que seria uma teorização excessiva que acaba por se desvincular da experiência do fazer e acaba por cair em um artificialismo. O artificialismo não seria algo ruim por si mesmo, mas acaba por enredar o pesquisador e criar becos sem saída, onde, em algum momento, a argumentação perde força e esvazia-se justamente por se afastar do seu objeto de pesquisa na tentativa de fazê-lo coincidir com teorias que lhe são externas. Vamos insistir que este desvio da experiência, causa prejuízo à pesquisa poética, pois o fundamento na experiência é um diferencial dessa pesquisa, o seu frescor de intensidade e novidade. É importante que o pesquisador realize uma dialética entre experiência da prática e experiência do pensamento e da teoria. Passeron vai dizer que a poética “se ocupa menos dos afetos do artista do que dos lineamentos dinâmicos, voluntários e involuntários que os ligam a obra em execução” (1997, p.108). O que também ajuda a compreender que um dos maiores ataques dirigidos à pesquisa em poéticas, aquele que a acusa de favorecer o narcisismo não se justifica epistemologicamente, porque isso não está em questão, já que o importante é a operatividade atrelada ao fazer da obra e não a vida da/o artista, mesmo que se considere aspectos de sua biografia que constituem parte das razões que o levam a fazer determinadas escolhas.

Uma pesquisa poética sempre vai se aproximar mais ou menos da vida do artista, dependendo do quanto a autobiografia está implicada na obra, se temos uma arte autobiográfica não necessariamente teremos um texto autobiográfico, embora esse texto escrito em primeira pessoa deva pontuar a raiz autobiográfica das obras. São emblemáticos os casos da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), e seus autorretratos, que são relatos simbólicos e sensíveis das dores da artista, assim como a franco-americana Louise

Bourgeois, que aborda a partir de desenhos, objetos, instalações e performances, suas relações familiares, que continuamente tocam a ideia de trauma. Vamos ver na literatura ainda, além da já citada Conceição Evaristo, a escritora brasileira Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e seus relatos de luta diária contra a fome, a miséria e a vida na favela. Tanto Frida Kahlo quanto Louise Bourgeois (1911-2010) e, evidentemente, Carolina de Jesus, deixaram escritos, diários e relatos, sobre suas vidas e obras, destas, somente esta última não cursou uma academia. Temos exemplos mais evidenciados de mulheres, relacionados à autobiografia nas obras, mas no Brasil o artista Leonilson (1957-1993), que se tornou conhecido pela nomeada geração oitenta, foi praticamente uma exceção daqueles anos no Brasil, ao lançar em suas pinturas, desenhos, objetos e instalações, imagens e registros sintomáticos de suas relações amorosas, a sua saga com medicamentos e o tratamento após contaminação com vírus HIV, influenciando fortemente gerações posteriores de artistas.

No meio universitário procuramos traçar diálogos com o campo da arte, com outros/as artistas e desenvolver conhecimentos, criando relações teóricas a partir da experiência do fazer artístico, garantindo-se assim a manutenção de uma singularidade do/da pesquisador/a e, ao mesmo tempo, enfatizando a complexidade das articulações geradas pela pesquisa. A singularidade do/da pesquisador/a não estaria, evidentemente, somente na construção de um trabalho autobiográfico, mas em toda a sorte de escolhas, incluindo gestos, ações, materialidades, cores, tamanhos, pesos, ideias, entre uma gama enorme de possibilidades. Porém, há que se salientar que os ataques dirigidos à pesquisa em poéticas visuais, também encontram motivação no fato de que quando essa pesquisa é realizada por artistas mulheres, geralmente, em algum momento, vai desembocar na autobiografia. E quando isso acontece parece incomodar sobremaneira a ideia de cientificismo e erudição tão difundidos pelas academias, principalmente europeias com viés patriarcal, e adotadas irrefletidamente em um contexto que muitas vezes sofre para se adequar, por não encontrar correspondência na experiência concreta destas mulheres. Ainda hoje, tudo que diz respeito à vida das mulheres se aconselha a apartar da pesquisa, a maternidade e todos os conflitos com o tempo de dedicação à pesquisa devem ser jogados para baixo do tapete. São omissões que, além de desconsiderar razões que levam às escolhas feitas pelas artistas em seus trabalhos, objetivam esconder a desigualdade reproduzida no meio acadêmico.

•25

•26

Nos últimos anos, passamos por diversas mudanças na Universidade, nossos cursos de artes, que até 2019 tinham ingresso por prova de aptidão, foram readequados a um novo momento e aderiram ao SisU. Passamos por uma pandemia (março/2021-maio/2023) e por uma enchente devastadora (maio/2024), que alteraram significativamente o calendário, que em 2025 começou a normalizar, tudo isso acontecendo em um momento em que a diversidade cresce no espaço acadêmico. Fechar os olhos para a realidade que insiste em se fazer presente alterando fluxos, motivações, sensibilidades, não nos parece uma via possível. O meio acadêmico clama por mudanças estruturais. Pessoas neuro diversas estão mais presentes do que nunca, assim como a diversidade de gênero, enquanto pessoas pretas e pobres ainda enfrentam dificuldade para ingressar - a despeito das cotas - e permanecer na universidade. A preocupação com a permanência destes que conseguem ingressar, deve estar na ordem do dia, tanto na graduação quanto na pós-graduação. O lugar da pesquisa deve ser um lugar de resistência, de novas singularidades que começam a se fazer presentes e precisamos conhecer quais são elas. Precisamos de mais escuta, além de todos os programas de apoio. Por isso o lugar da pesquisa em arte é também, ou pode ser, um lugar de exposição ou de afirmação, de tal modo que possamos conhecer as diferenças que nos enriquecem como comunidade acadêmica, e não somente um lugar do academicismo “tradicional”, da repetição infinita de normatividade.

### **3. A persistência na poética, a singularidade, a diversidade e a processualidade**

A metodologia de pesquisa associada ao campo da poética estabelecido por Valéry, apesar de ter constituído uma novidade no Brasil, na década de 1990 - portanto ainda pouco estudada - é por vezes atacada por ter como origem proposições advindas de pesquisadores europeus, cancelados por serem de países colonizadores. Curiosamente, até mesmo pensadores europeus se tornam objeto de disputa na academia, há uma seletividade muitas vezes ilógica, alternando-se a invalidação conforme escolhas pessoais e senso de oportunidade. Mas, ainda que com sua origem francesa, insistimos no desenvolvimento desse tipo de pesquisa pelo seu potencial de investigar o particular e o pessoal vinculados ao coletivo e ao contextual, que abordamos

acima, e pelo fato de que ela está associada à especificidade do fazer da arte propriamente dita, diferentemente de outras metodologias advindas de outros campos das ciências humanas, como a Pesquisa Baseada em Arte, advinda da educação, e a Cartografia, oriunda da geografia e tomada de empréstimo pela filosofia para chegar ao campo da arte. Lançar mão de uma outra nomenclatura, nos levaria pelo menos, nesse campo de disputas, a renunciar caminhos e pequenas conquistas já trilhados a caro custo.

Prosseguindo pela poética, entendemos que a contribuição do artista professor orientador está mais conectada à metodologia da pesquisa do que em oferecer soluções de sua própria experiência de artista. Conforme nos lembra Heiner Goebbels, encenador alemão preocupado em expandir o campo da ópera, cada fazer, cada técnica é ideológica.

E a cada nova geração de formandos, assim, nós corremos o risco de legitimar e estabilizar os pontos de vista que são predominantes sobre tais disciplinas artísticas, conforme elas são concebidas por instituições estabelecidas. Em vez disso, nós devemos educar inteligentes jovens artistas para que sejam capazes de desenvolver suas próprias estéticas. E nós não devemos fazer isso, como se soubéssemos como isso vai ser ou aparecer, que forma isso terá. Nós não sabemos. (Goebbels, 2016, p. 401)

•27

Como se vê, o problema não se restringe às terras sulistas ou tupiniquins, mas é cogitado também pelos europeus cuja compreensão e vontade artística e pedagógica buscam escapar dos obstáculos de tradições rígidas por seu caráter mesmo de conservadorismo. Ter abertura para um *devoir* significa atentar para o que *pode ser*, mais do que para o que se acredita que *deveria ser*. Neste sentido, insistir em assumir uma postura de “mestre” como modelo ideal a ser seguido, como aquele que determina os modos de trabalhar e julga os resultados dos/das estudantes tende, portanto, a manter as relações de poder e de dominação simbólicas que ignoram modos de pensar que não constituem uma “linhagem” e, portanto, não são devedores do pensamento hegemônico, preterindo as produções e os artistas que postulam outras práticas e métodos. Uma melhor escolha seria apostar no estímulo à

singularidade e à diversidade artística e cultural, intervindo nas estruturas para transcender à mera representatividade passiva.

A concepção de singularidade que buscamos é aquela que coloca em relação o que há de individual e o que há de coletivo no fazer da arte, salientando que estamos nos referindo e atuando em um contexto universitário e, portanto, em um contexto de pesquisa e responsabilização social, postura que frequentemente gera uma cisão com as posições voltadas estritamente para o mercado da arte. Igualmente importante é considerar e superar a complexidade e os paradoxos que a noção de singularidade pode assumir, quando ela se aproxima do entendimento de identidade, seja de raça, gênero ou artística e cultural. Consideremos que é necessário ter cautela sobre a ideia de identidade, embora exista e seja uma discussão importante, pois em tempos de liberalismo e capitalismo, essa pode ser uma discussão em grande parte forjada e artificiosa.

•28 Asad Haider, em seu livro “Armadilhas da identidade”, aponta o quanto a identidade também é conferida aos excluídos e explorados pelo poder econômico (político, e do Estado, que agem sob seu jugo), como uma forma de distingui-los a partir de suas carências e da sua falta de acesso aos bens valorizados no capitalismo e no liberalismo econômico - e não a partir de uma pauta própria e coletiva, estimulando ainda o individualismo. Segundo este autor, com frequência nos é apresentada uma ideia de identidade forjada pelo Estado e pelo *establishment*:

O paradigma da identidade reduz a política a quem você é como indivíduo e a ganhar reconhecimento como indivíduo, em vez de ser baseada no seu pertencimento a uma coletividade e na luta coletiva contra uma estrutura social opressora. (Haider, 2019, p.59)

Nascido nos Estados Unidos da América e filho de imigrantes paquistaneses, e tendo acompanhado e se aprofundado nas lutas sociais e antirracistas, Raider afirma que reivindicar a inclusão na estrutura da sociedade como ela é “significa se privar da possibilidade de mudança estrutural” (p. 57), e que a política identitária passou a ser uma parte integral da ideologia dominante. Entendemos que a contrapartida necessária seria não reduzir as situações concretas (de identidade ou de singularidade) a uma única abstração, e que a melhor maneira de proceder seria reconhecer que essa abstração de

identidade e de singularidade já é constituinte da nossa forma de entender o mundo. Para que nós artistas pesquisadores possamos compreender nossa singularidade devemos investigar “os fatores concretos e específicos que a geraram” (Idem, p.93), entendendo e estudando os contextos em que estamos inseridos. Assim, a singularidade do trabalho de cada artista, bem como o seu sentido, deve estar vinculada tanto à sua história e experiências pessoais como ao seu pertencimento a uma região e época.

Outro aspecto que nos interessa no pensamento articulado por Haider, no que tange a relação muitas vezes enganosa entre representatividade e estrutura, é perceber como a orientação produtivista dos sistemas e das estruturas geopolíticas vigentes faz com que o inclusivismo seja ainda um instrumento a serviço do capital, pois estabelece um cruzamento entre questões simbólicas e questões mercadológicas que a noção ocidental de posse da arte produziu ao longo dos séculos. A ideologia capitalista presente como modelo de mundo está amparada a toda formulação e legislação que busca proteger o indivíduo e suas posses (MASCARO, 2016), deglutindo toda a representatividade de acordo com seus interesses. É tendo isso em mente que consideramos que o ensino e a pesquisa da arte deveriam se voltar mais para uma ênfase no processualismo do que no produtivismo, acreditando que um entendimento da função da arte como um modo de pensar a articular as coisas concretas tem muito a contribuir para o desenvolvimento da capacidade crítica de enxergar os contextos nos quais estamos imersos.

•29

No interior das salas de aulas, laboratórios e ateliês a visão colonialista se perpetua, como um reflexo e um “refluxo” de posturas assumidas por grupos sociais conservadores, mas também pelo fato de que a maior parte de nós professoras(es) nos desenvolvemos intelectualmente sob a égide desses modelos culturais que passamos a reproduzir com maior ou menor crítica, conforme bell hooks:

(...) os educadores estão mal preparados quando confrontam concretamente a diversidade. É por isso que tantos se aferram obstinadamente aos velhos padrões (...) Muitas vezes, os professores e alunos no contexto multicultural têm de aprender a aceitar diferentes maneiras de conhecer, novas epistemologias. (hooks, 2017, p.59)

Assim, o/a professor(a) orientador(a) não deve determinar como fazer, mas auxiliar o/a estudante a pensar o seu próprio fazer, discutir sobre suas escolhas e critérios. Um(a) artista professor(a) deveria ser aquele/a que faz com que sua experiência e saber seja colocado em diálogo com a experiência das/dos estudantes. Incentivar e desafiar para que busque o sentido que o fazer artístico tem para quem o pratica, conscientizando sobre os critérios das escolhas. Assim, toma lugar o entendimento destas escolhas em relação às identidades fluídas, os contextos sociopolíticos e econômicos e as relações de poder, partindo da singularidade para pensar a coletividade.

#### 4. Considerações finais

•30

Desde que o campo da arte se instaurou na cultura ocidental, o modo como a arte é ensinada, pesquisada e apreciada privilegia as abordagens estéticas sobre as poéticas. Somente a partir do modernismo, com a proliferação dos manifestos e dos escritos de artistas é que começamos a ter um acesso aos modos como as/os artistas pensam o seu fazer. O efeito desta herança histórica e cultural traz repercussões que influenciam e induzem artistas, professores, teóricos e críticos a destacar a arte a partir dos efeitos e significados da obra pronta, dos seus produtos e resultados, abrindo espaço para que os discursos e teorias de outras áreas sejam prioritariamente utilizados, muitas vezes em detrimento das questões e considerações próprias e específicas do fazer artístico.

A questão que evidenciamos está na pergunta: o que há de específico no pensamento *em* arte que o pensamento *sobre* arte não dá conta e muitas vezes busca apagar? Uma parte da resposta está na relação entre os procedimentos e o sentido que o modo de trabalhar tem para as/os artistas, indo além da mera descrição técnica, por exemplo, envolvendo os seus critérios e as razões de ser de suas escolhas. No campo teórico é possível perceber isso em casos excepcionais, como o caso da crítica de arte, teórica e professora Rosalind Krauss e do historiador da arte, professor e filósofo Georges Didi-Huberman, autores que estão completamente imersos nas suas áreas e propondo novas abordagens historiográficas. Temos em demasia histórias estéticas e necessitamos urgentemente de histórias poéticas da arte. Tal virada epistemológica teria muito a contribuir para alçar a arte como uma ferramenta para pensar criticamente o mundo e os contextos em que estamos inseridos,

desde a escola básica até a outra ponta, levada ao público pelo sistema das artes.

## Referências

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

EVARISTO, Conceição. Escrivivências e seus subtextos. In: DUARTE; NUNES (orgs.), **Escrivivências: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. RJ: Mina Comunicação e Arte, 2020.

GOEBBELS, Heiner. **Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos**. In: Questão de Crítica, vol. IX, no 67, março de 2016.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Lisboa: Editora Vega. 1992. p. 129-160.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade**: raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Veneta, 2019.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**. A educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Organizado por Blanca Brites e Elida Tessler. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MASCARO, Alysson Leandro. **Filosofia do direito**. São Paulo: Atlas, 2016

PASSERON, René. **Da estética à poiética**. In: Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 8, n. 15, nov. 1997.

PASSERON, René. **Pour une philosophie de la création**. Paris: Édition Klincksieck, 1989.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

#### Como Citar

O problema da pesquisa em Poéticas Visuais e tensões no campo da arte. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 15–32, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v21n2a2025-78610](https://doi.org/10.14393/OUV-v21n2a2025-78610). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/78610>. Acesso em: 21 fev. 2026.

•32



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.