

ABSTRACT: This paper focuses on the question of the artistic praxis in relation to the field of knowledge and which takes into account the point of view of someone who holds a unique position: the very creator of this praxis.

The author tries to establish a network of relations considered significant between her plastic work and concepts picked out from some other areas of knowledge, trying not to lose sight of the sensitive apprehension of her production in favor of a purely intellectual process and taking into account the random questions inherent to the artistic process.

Briefly, this article retakes the main idea of a doctoral thesis on Arts and Art's Sciences from the University of Paris I - Pantheon Sorbonne, France, examined by M. le Professeur J. Lancri (University of Paris I), M. Rene Passeron (CNRS) and M. Edmond Couchot (University of Paris VIII).

KEY WORDS: Graphism. Subject/object relations. Process. Language. Random. System.

Nós estamos no quadro de um curso de Mestrado em Artes Visuais onde está bem presente esta questão da produção plástica, assim como o estudo e a produção de conhecimento sobre obras de arte. Eu gostaria então, de focar alguns aspectos desta relação entre estes objetos chamados *obras de arte* que são destinados à visualidade e que de alguma forma mexem com nosso pensamento.

SANDRA REY

Produção plástica e a instauração de um campo de conhe- cimento

Porto Arte, Porto Alegre, v.6, n.9, p.63-70, mai. 1995.

A visualidade nos remete em primeiro lugar e sem dúvida nenhuma à captação através do *sensível*, mas esta visualidade, vista do interior de sua práxis, isto é, o processo de produção e elaboração instaurado pelo artista, articula o pensamento com habilidades técnicas e conhecimentos, estabelecendo, assim, um campo para a investigação que intersecciona diversos saberes e também, paradoxalmente, nos coloca face ao *desconhecido*. Pois é, podemos pensar as obras de arte como estes objetos estranhos que, pelo olhar, podem nos fazer atingir esta dimensão inalienável do espírito, onde, seja qual for a idade do mundo, nos fazem sentir originariamente contemporâneos dos ancestrais que habitavam as cavernas, ou nos projetam fora das fronteiras geográficas ou dos sistemas de referência até então operantes em nós.

Henri Maldiney (1963) afirma que o que faz a obra de arte não é precisamente o valor de um exemplar ligado a um contexto histórico-social. Esta dimensão de valor é relativa *mas assegura consistência à obra*. Maldiney faz no entanto uma diferenciação entre a *consistência* (relações com a cultura) e a *existência* (dimensão estética) da obra de arte. E afirma que não é a *consistência*, mas a *existência* da obra, isto é, sua *fragilidade* que contrariamente subtrai a obra de arte da sua relatividade. Ele diz que não existe nada de *tão frágil* como o belo que se expõe numa obra de arte ou na natureza. Esta *fragilidade*, que junto com Oscar Becker, Maldiney reconhece o traço fundamental da estética como tal, é ligada à obra de arte enquanto *produto acabado*. E este trabalho fascinante de decodificação e contextualização dos possíveis significados imanentes da obra, tem sido de competência de áreas vizinhas e interligadas, como a filosofia, história da

arte, sociologia, psicologia, fugindo à alçada do autor, isto é, de quem produz a obra.

Mas o que eu gostaria de focar aqui e trazer a minha experiência, é como *do ponto de vista da instauração da produção plástica*, desde o momento em que se lança um traço sobre o vazio do suporte, este traço está automaticamente vinculado a uma *tradição* e a uma *ruptura*.

A uma *tradição* porque os pictogramas e imagens deixadas sobre as paredes da caverna e das rochas, são o testemunho de que, antes de expressar seu pensamento pela palavra o homem já fazia apelo à imagem. E no decorrer dos séculos, a imagem sempre representou de uma forma codificada os sistemas de valores, os conhecimentos e as crenças das diferentes épocas.

E a uma *ruptura*, porque o que caracteriza todo processo de criação é o rompimento de ordens já existentes e a instauração de novas formações, novas estruturas, relações *outras* que as estabelecidas até então.

É precisamente neste sentido de um vínculo com uma tradição e a projeção do até então desconhecido, que eu interpreto o fazer plástico como sendo uma forma de pensamento que o artista articula *pelos meios plásticos*. Esta articulação do pensamento através da forma, plasticidade e visualidade, buscará seus subsídios no conhecimento técnico e conceitual, mas pode ser também geradora de novos conhecimentos, instauradora de novas posturas e reorganizadora de saberes já institucionalizados. É isto que a arte de nosso século não cessa de nos mostrar.

Então me parece que o artista plástico, possuindo a experiência do fazer, conhecendo e vivenciando através da sua prática particular os meandros do processo de criação, poderá dar so-

bre a sua produção e a produção de outros artistas, um depoimento *diferenciado*. Este depoimento é *diferenciado*, porque em primeiro lugar, quem produz plasticamente conhece alguns aspectos relevantes do processo de criação pela vivência e confrontação com a sua práxis, mas também porque esta vivência não é isenta de conseqüências: o artista plástico tem uma *visão comprometida* da criação artística. Eu estou persuadida de que, cada vez que um artista plástico olha uma obra de arte, ele a interpreta e analisa a partir de seu próprio sistema referencial, isto é, o campo de conhecimento instaurado e vivenciado pela sua própria produção. Depoimentos de artistas como Klee, Kandinsky e Duchamp, por exemplo, estão aí para confirmar esta tese.

Para trazer minha experiência pessoal, acho que posso dizer que o elemento originário da minha pesquisa de tese para o doutorado (REY, 1993) foi a curiosidade em querer desvendar um pouco do que está por trás deste longo caminho entre *minha vontade individual de fazer arte* e o *produto final*, com todas as incertezas que estão implícitas neste processo.

Diante da dificuldade fundamental deste trabalho - a interdisciplinaridade dos conhecimentos e os inevitáveis deslocamentos do objeto de estudo a cada gesto instaurador no processo de elaboração do objeto artístico - a tese em artes plásticas, nos moldes em que é aplicada na Universidade em Paris I, não tem metodologia pré-estabelecida. Por pretender-se *um trabalho de criação* a nível teórico, ligado à produção plástica; incumbe cada doutorando a tarefa de encontrar o seu

eixo, isto é, a *articulação* pertinente entre sua produção plástica e seu questionamento teórico. A palavra *articulação* é chave para elaboração deste trabalho: não se trata de justapor a produção plástica com uma compilação do conhecimento teórico, mas sim de uma confrontação da produção com uma problemática construída através de um bom fio condutor.

Então, partindo da observação de que, entre a minha intenção de *fazer arte* e o que se apresentava para mim como o *produto final* dos meus investimentos plásticos, havia um grande *processo* - este *processo* estando vinculado não somente a intenções, procedimentos e técnicas sobre as quais eu tinha domínio, mas também a acasos e acontecimentos aleatórios que redirecionavam o trabalho causando certas surpresas e até, muitas vezes, atuando como agentes para uma perda das minhas referências

- foi formulada a seguinte pergunta no intuito de orientar a pesquisa:

- O que acontece com o *sujeito*¹ da obra, uma vez desaparecida a referência ao modelo exterior?

Esta pergunta surge da estimativa de que o estudo proposto para o trabalho de tese, em vez de vincular-se à presença de um tema bem estabelecido para guiar a pesquisa, parte da constatação de *ausência de um sujeito pré-estabelecido para a produção plástica*. Buscando-se levantar as diversas implicações desta *ausência de sujeito* para a produção plástica e, ao mesmo tempo, firmando a observação da existência um *sujeito* não explícito insinuando-se a cada traço na produção plástica, chega-se à premissa de que este

...cada vez que um artista plástico olha uma obra de arte, ele a interpreta e analisa a partir de seu próprio sistema referencial...

sujeito funciona, não como um *tema*, mas como um *sistema*, isto é, como um conjunto de elementos, materiais e até mesmo ideais, através dos quais se pode estabelecer uma série de relações.

Os questionamentos e relações propostos por este *sistema* através do qual se instaura e progride a práxis, criam um *campo de experiências* que faz apelo a diferentes meios e suportes técnicos. Eles foram codificados nos seguintes itens que inferem preocupações constantes em cada investimento plástico:

- a) os meios plásticos do grafismo;
- b) a observação do aleatório e do acaso, na composição plástica;
- c) a pesquisa sobre os estados do *produto final* do trabalho plástico;
- d) a relação fundo/superfície, a pesquisa dos meios plásticos para que o *fundo faça superfície no suporte*;
- e) a questão do vazio.

Estes itens delimitam uma área de investigação proposta pela produção plástica e abrangem aspectos tanto práticos quanto teóricos do trabalho, estabelecendo conexões com as referências encontradas na criação artística contemporânea e naquelas nominadas pela história da arte.

O percurso proposto por este trabalho fica então decomposto em três partes:

- a relação sujeito-objeto;
- a análise do processo;
- a questão da linguagem.

O questionamento inicial situando-se na relação *sujeito-objeto*, o *conhecimento* (reflexão teórica) é pensado como uma *relação que se estabelece entre o sujeito* (abrangendo a questão semântica) e o *objeto* (pensado aqui, como a produção plástica). Numa aproximação com a fenomenologia, nesta construção, é o *sujeito* que de-

termina o *objeto*, impondo-lhe e expondo-lhe as formas e as categorias que constituem a estrutura de sua natureza. No entanto, como o *sujeito* destes *objetos* não é fixo nem explícito na sua visibilidade mesma, surge a questão:

- Qual é o *sujeito* destes *objetos* que eu produzo? A resposta mais aproximativa que pode-se encontrar, é reveladora dos tateamentos desta construção: a primeira parte da tese foi chamada *point aveugle* que na língua portuguesa quer dizer *ponto cego*.

A observação do processo assim como do *produto final* evidencia que o *sujeito* da produção plástica, não sendo explícito por tema referencial no mundo visível, impossibilita uma definição *a priori*, isto é, um *isto* ou *aquilo* bem determinado ou pré-estabelecido. Mas, contrariamente à pré-determinação, o que se delinea, é que este *sujeito* existe na produção, na forma de um *processo interminável de constituição*, colocado em evidência pelo jogo de significantes instaurado pelos movimentos operatórios desta prática.

Neste *jogo*,² a observação do processo demonstra ainda que o meu *eu*, quer dizer, a minha vontade, nem sempre era soberana. Pois este *jogo*, conferindo um grande papel aos *movimentos operatórios* que intervêm na construção de cada trabalho, vai de encontro com a definição de arte de Rosenberg (1992) como a *consciência sutil do desconhecido*. A arte, diz Rosenberg, *não é somente o saber e os problemas colocados pelo conhecimento, mas ela é igualmente ignorância; a criação é engendrada pela consciência aguda do desconhecido*.

Não existindo, então, um *sujeito* pré-estabelecido para a produção, - o que substitui, o *sujeito*?

Na ausência de um *sujeito* fixo e pré-determinado, como no caso da

arte clássica que está vinculada a um tema do mundo real, percebe-se o delimitamento do que chamaríamos de *sistema*. Um *sistema*, composto de *permanências, rupturas e restaurações* e que foi nomeado de *sistema de instituição-destituição-restituição*. Conseqüentemente, este sistema é fundamentalmente provocador de *deslocamentos*, colocando esta relação *sujeito-objeto* em constante *movimentação*.

E esta *movimentação*, num sentido mais profundo, era como uma *reivindicação de liberdade*. Uma liberdade que aproxima a definição de Klee (1977) onde ele diz que é no *sentido de uma liberdade que reclama unicamente o direito de ser móvel, móvel como o é a grande natureza ela mesma*. E neste conceito de *mobilidade* (da qual a flexa é o signo) que Klee estabelece o parâmetro com a arte clássica, invertendo seu paradigma: *A arte não reproduz o visível (mimesis), a arte torna visível (processo)*. O que Klee parece querer dizer-nos é que a arte, de agora em diante, não reproduz a natureza na forma em que se mostra visível aos nossos olhos (teoria naturalista), através de seu produto final, mas sim através da sua *mobilidade mesma*, isto é, o *processo invisível aos nossos olhos*, uma vez que nada existe na natureza que não esteja submetido a um processo de transformação.

É através deste *sistema de instituição-destituição-restituição*, que chegamos à segunda parte da tese, tomando como premissa a produção plástica do ponto de vista do processo e que foi chamada de *coisas dispersadas ao acaso... (des choses répandues au hasard...)*. Se trata primeiramente de localizar alguns aspectos na diversidade: o *Inventário de formas* propõe como âlibi, o estudo de alguns trabalhos realizados no passado para a verifi-

cação do conceito de *mimesis*, base da arte clássica ocidental. O *Campo de experiência* constitui-se de três séries de trabalhos elaborados durante o trabalho de tese. Se trata, num primeiro tempo, de destituir a prática de todos os elementos que se fazia recurso anteriormente, para ficar apenas com o *traço*.

- Porque o *traço*? Porque o *traço* é pensado como o elemento originário desta prática e como um elo de ligação entre as intenções formuladas conscientemente com o *desconhecido* que se manifesta através do processo de criação. Deslisando o instrumento gráfico sobre o suporte, assim como querendo tirar partido do poder da linha em engendrar superfícies, verifica-se os deslocamentos de conceitos instaurados pela experimentação. Na continuidade busca-se desestabilizar este traço, pela introdução de um instrumento até então estranho à prática, o *computador*. Através das experiências instauradas com a ajuda deste instrumento, e fazendo uso do recurso de duplicação de arquivos, busca-se sobretudo *testar os estados de acabado* do trabalho plástico analisando as interferências e implicações deste procedimento no processo de criação. Finalmente, voltando aos suportes tradicionais, são reintroduzidos todos elementos destituídos inicialmente: cor, valor, mancha, transparências, colagens, verificando-se o deslocamento da relação interior/exterior em direção à relação fundo/superfície.

Esta experiência nos faz perceber que os tateamentos deste *ponto cego* (point aveugle) por estas *coisas dispersadas ao acaso...* (des choses répandues au hasard...) coloca em questão a idéia de um *todo* no qual as partes que se dispersam aqui ou lá, só conseguem ser captadas no seu constante deslocamento. Então, na conclusão do trabalho, pergunta-se, na pluralidade destas *coi-*

sas que formam este conjunto, se existe alguma *ordem*; se nas diferentes maneiras de abordar este *sujeito* através do *objeto* resultando na expressão de coisas diferentes, um *princípio* se revela.

As partes que compõem o todo, podem deixar-nos entrever uma estrutura que não era conhecida anteriormente? Neste caso os tateamentos deste *ponto cego* por estas *coisas dispersadas ao acaso...* poderão deixar-nos desvendar a - *ordem* de um *mundo*?

O título da tese, *ponto cego: coisas dispersadas ao acaso... - ordem de um mundo?* faz alusão ao fragmento 79 (124) de Heráclito (1986) que diz assim na língua francesa: *Des choses répan- dues au hasard, les plus bel ordre, l'ordre-du-monde* (Coisas dispersadas ao acaso, a mais bela ordem, a ordem do mundo).

Este fragmento, segundo a interpretação de Marcel Conche, afirma os direitos, no mundo, à *desordem* e ao *acaso* uma vez que o cosmos heraclítico comporta tanto a *desordem* quanto a *ordem* em virtude da *união dos contrários*. Conche interpreta este fragmento em relação ao todo e às partes. "O todo que é formado de partes, de elementos entre os quais pode reinar o *não importa como*, a *desordem*, sem que este todo seja afetado. De tudo que se encontra jogado aqui ou lá, advindo sem plano e sem intenção, encontros e acidentes inúmeros que fazem parte do lote cotidiano da vida, fazem com que o resultado global destes acasos múltiplos, não saibam contravencionar o reino da lei." (1986, p. 276-278).

De maneira poética, este fragmento que fala da ordem e dos acasos existentes no micro e no macrocosmos, alude também o processo de criação: de traços, elementos muitas vezes jo-

gados aleatoriamente, em *desordem* sobre o suporte, a *estrutura*, isto é, a *ordem* surgida no produto final provém do caos instaurado inicialmente.

Mas o processo de criação coloca o problema da linguagem e para esta questão buscou-se subsídios na teoria da linguagem formulada por Benjamin (ROCHILITZ, 1992). Benjamin subtrai da linguagem toda concepção instrumentalista: *O que comunica a linguagem? Ela comunica a essência espiritual correspondente. É fundamental de saber que esta essência espiritual se comunica na linguagem e não por ela.*

Se nós aceitarmos esta premissa de Benjamin, segundo a qual *toda linguagem se comunica ela-mesma*, - não seria ilusório que as artes plásticas mesmo estando intimamente vinculada às coordenadas impostas pela cultura, são um *instrumento de comunicação de um conteúdo pré-determinado?*

Então, visto desta relação *sujeito-objeto*, e percebendo através da análise do processo, estas *coisas dispersadas ao acaso...* como, na maioria das vezes, *tão diferentes das intenções que posso formular conscientemente*, chega-se à afirmação de que é nesta essência que se comunica *nas* formas, que encontramos a estimulação necessária para a exploração deste *mundo - outro -* que é materializado pelo trabalho artístico. Aproximando assim o que Benjamin chama a *magia da linguagem*, e que diz respeito ao caráter absoluto de *revelação da linguagem, independentemente do conhecimento humano.*

Se a obra de arte é capaz de comportar este caráter absoluto de revelação implícito na linguagem, pergunta-se ainda, se nesta dialética de nosso *objeto* com o seu *sujeito*, está em questão um significante e um significado, ou então:

- o objeto não designa nem *isto* ou *aquilo*, ele *se designa*?

- ele não é *nem isto, nem aquilo*, ele é *processo em constante devir*.

No caso de um *sujeito* sendo capaz de designar-se através do *objeto*, seu modo de existência *se anuncia em se fazendo*, pelos meios plásticos.

De que maneira? Por um lado, através dos inúmeros deslocamentos de seu *sistema de instituição-destituição-restituição*, provocados pelos movimentos operatórios de instauração da obra; por outro lado, pela *colocação em abismo* das intenções conscientes quan-

do levamos em conta o *acaso* e acontecimentos *aleatórios* inerentes ao processo de criação.

E qual é a revelação implícita na linguagem plástica? Levando em conta o campo de conhecimento instaurado pela prática artística, o caminho traçado por este trabalho de tese induz-nos a pensar que existe também um elemento revelador no processo de instauração da obra de arte. O que se revela para nós, através da obra é uma *ordem* até então *oculta*, a ordem de um *mundo - outro* - que, no entanto, se desvela face a nós - *na medida em que nós o fazemos*.

NOTAS

¹ *Sujeito* é pensado aqui como na sua acepção original do latim *subjectum posto de balxo*, seria, mais precisamente, o tema que se insinua na obra sem explicitar ou numa aproximação com o *tema* na música: motivo que é o germe do qual procede e no qual se desenvolve a composição.

² A palavra *jogo* é tomada dentro da concepção de arte de W. Benjamin: *a seriedade e o jogo, o rigor e a desenvoltura, estão intimamente ligados na obra de arte*. In ROCHILITZ Rainer - *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*. Paris, Ed. Gallimard, 1992.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HERACLITO. *Fragments*. Texto estabelecido, traduzido e comentado por CONCHE, Marcel. Paris, PUF, 1986.
- KLEE. *Théorie de l'art moderne*. Genève: Denoël/Gonthier, 1977.
- MALDINEY, Henri. *L'art, l'éclair de l'être*. Paris: Comp'Act, 1993.
- REY, Sandra. *Point veugle des choses répandues au hasard... ordre d'un monde?* Paris, 1993. Tese de Doutorado em Artes e Ciências da Arte - opção Artes Plásticas. Université de Paris I - Panthéon, Sorbonne, 1993.
- ROCHILITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*. Paris: Gallimard, 1992.
- ROSENBERG, H. *La dé-définition de l'art*. Trad. de BOURNAY, Christian. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992.

Trabalho apresentado na Aula Inaugural do Curso de Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 4 de março de 1994.

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