

Objeto Epistêmico em travessia



MARTA FACCO

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Centro de Artes – CEART
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV

Objeto epistêmico em travessia

Marta Lucia Carginin Facco

Florianópolis/SC • 2018

F138 Facco, Marta Lucia Cargnin
Objeto epistêmico em travessia / Marta Lucia Cargnin Facco. - 2018.
131 p. il. ; 21 cm

Orientadora: Jocielle Lampert

Bibliografia: p. 127-131

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis,
2018.

1. Arte - Pesquisa. 2. Professores - formação. 3. Arte - Filosofia. I. Lampert,
Jocielle. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDD: 700.72 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865
Biblioteca Central da UDESC

MARTA LUCIA CARGNIN FACCO

Objeto epistêmico em travessia

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais na Linha de pesquisa de Ensino das Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jocielle Lampert

MARTA LUCIA CARGNIN FACCO

Objeto epistêmico em travessia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina, na Linha de Pesquisa Ensino das Artes Visuais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Banca examinadora

Orientadora: _____
Prof.^a Dr.^a Jocielle Lampert (UDESC)

Membro externo: _____
Prof.^a Dr.^a Helena Araújo Rodrigues Kanaan (UFRGS)

Suplente externo: _____
Prof.^a Dr.^a Aline Nunes Rosa (UFRGS)

Membro interno: _____
Prof.^a Dr.^a Sandra Correia Fávero (UDESC)

Suplente interno: _____
Prof.^a Dr.^a Elaine Schmidlin (UDESC)

Florianópolis/SC, 29 de junho de 2018.

*Dedico este trabalho à família
que construí ao longo do percurso:
amigos, colegas, irmãos e todas
as pessoas que passaram pelo meu
caminho, compartilhando experiências
e principalmente me ensinando
sobre a Arte de viver.*

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora Profa. Dra. Jociele Lampert pelas orientações e cuidado com que tratou minha pesquisa, acreditando na potência.

A Profa. Dra. Helena Araújo Rodrigues Kanaan pelos apontamentos e contribuições preciosas para a pesquisa.

A Profa. Dra. Aline Nunes Rosa pelos compartilhamentos de saberes, pelas conversas e por toda a contribuição a pesquisa.

Aos meus colegas, mestrandos e doutorandos do programa, assim como todos os membros do Estúdio de Pintura Apotheke pelas trocas de experiências e pelas parcerias.

Ao Marco Antônio por todas as conquistas e aprendizados adquiridos durante o caminho.

Ao Fabiano Godoy pelo apoio, paciência e carinho com que acreditou na importância desta etapa da minha vida.

A Capes, pela concessão da bolsa que viabilizou meus estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/ UDESC, pela oportunidade de realização do curso de Mestrado.

A todos os amigos, que mesmo de longe contribuíram e incentivaram minha pesquisa.

*“Há coisas dentro do corpo que
lhe são estranhas, e há coisas fora
dele que lhe pertencem de jure, se
não de facto – coisas, portanto,
de que é preciso tomar posse para
que a vida continue.”*

John Dewey

RESUMO

Esta Dissertação de Mestrado em Artes Visuais apresenta reflexões acerca da travessia entre a prática artística e a construção docente. O processo criativo e os procedimentos de ateliê são compreendidos como métodos relevantes na construção do 'duo' artista professor, no qual me reconheço, sendo o Ensino das Artes Visuais um lugar de potência. Como metodologia, traz-se a Pesquisa em Arte Contemporânea para pensar o processo artístico e docente como algo móvel e em constante transbordamento. No procedimento artístico, a autora apropria-se da cadeira como objeto poético de investigação, vista como um objeto epistêmico, para provocar o trânsito, e assim contaminar diferentes linguagens na intenção de criar lugares de 'invenções' para o sujeito. Desse modo, realizou-se em ateliê trabalhos que perpassam entre pintura, desenho, objetos pictóricos, fotografia e narrativas visuais e textuais, os quais advêm de um 'pensar pintura' através dos planos de cor. Assim, a questão levantada por este trabalho buscou atravessar a pesquisa poética dialogando com momentos pertinentes da docência, perguntando-se: A cadeira, como objeto poético, por meio do processo criativo, considerada um objeto epistêmico, poderá ser um eixo gerador de potências criativas e educativas na construção docente? Para auxiliar na argumentação desta questão, realizou-se um encontro com discentes do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UNOCHAPECÓ (Chapecó/SC), de diferentes fases, com a proposição de realizar uma micropática com a construção de um objeto poético, o qual se desdobrou na coleta dos dados da presente investigação.

Palavras-chave: Processo criativo. Pesquisa *em* Arte Contemporânea. Construção docente. Objeto Epistêmico.

ABSTRACT

This Master's Dissertation in Visual Arts presents reflections on the crossing between artistic practice and teacher construction. The creative process and the atelier procedures are understood as relevant methods in the construction of the 'duo' artist teacher, in which I recognize myself, being the teaching of Visual Arts a place of power. As a methodology, the Research in Contemporary Art is brought to think of the artistic and teaching process as something mobile and constantly overflowing. In the artistic procedure, the author takes the chair as a poetic object of investigation, seen as an epistemic object, to provoke transit, and thus to contaminate different languages in the intention of creating places of 'inventions' for the subject. In this way, it was done in atelier works that permeate between painting, drawing, pictorial objects, photography, and visual and textual narratives, which come from a 'think painting' through color planes. So the question raised by this work sought to cross the poetic research in dialogue with pertinent moments of teaching, asking: The chair, as a poetic object, through the creative process, considered an epistemic object, could be an axis generating creative and educational powers in the construction teacher? To assist in the argumentation of this question, a meeting was held with students of the Degree in Visual Arts of UNOCHAPECÓ (Chapecó/SC), from different grades, with the proposition of performing a microprática with construction of poetic object, in which it unfolded in the data collection of this research.

Keywords: Creative process. Contemporary Art Research. Teaching construction. Epistemic Object.

Lista de Imagens

Imagem 1: Iberê Camargo, Signo I, óleo sobre tela, 99,5x172,3 cm, ano 1976. Coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre/RS. Fonte: http://www.iberecamargo.org.br/site/acervo/acervo-obras-pintura-5.aspx	52
Imagem 2: Marta Facco, óleo sobre tela, 117x64 cm, ano 2000. Acervo Galeria Solar do Rosário, Curitiba/PR.	54
Imagem 3: Marta Facco, óleo sobre tela, 144x66 cm, ano 2000. Acervo Galeria Solar do Rosário, Curitiba/PR.	55
Imagem 4: Marta Facco, óleo sobre cartão, 21x30 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	56
Imagem 5: Marta Facco, óleo sobre tela, 27x36 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	56
Imagem 6: Marta Facco, óleo sobre cartão, 21x30 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	56
Imagem 7: Marta Facco, óleo sobre cartão, 22x33 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	56
Imagem 8: Marta Facco, óleo sobre tela, 26x35 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	56
Imagem 9: Marta Facco, óleo sobre tela, 26x37 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	56
Imagem 10: Marta Facco, óleo sobre cartão, 27x30 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	57
Imagem 11: Marta Facco, óleo sobre cartão, 22x31 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	57
Imagem 12: Marta Facco, óleo sobre cartão, 21x30 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	57
Imagem 13: Marta Facco, óleo sobre cartão, 24x36 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	57
Imagem 14: Marta Facco, óleo sobre cartão, 20x29 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	57
Imagem 15: Marta Facco, óleo sobre cartão, 21x30 cm, ano 2017. Acervo pessoal.	57
Imagem 16: Arthur Bispo do Rosário, Cadeira 371, orfa, papel, metal, madeira e linha, 28x19x6 cm, sem data. Coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Fonte: Catálogo Exposição Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio, Santander Cultural, 2013.	59

Imagem 17: Arthur Bispo do Rosário, Regador 701G, orfa, metal, tecido e linha, 15x19x7cm, sem data. Coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Fonte: Catálogo Exposição Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio, Santander Cultural, 2013.	59
Imagem 18: Marta Facco, Passagem, encapsulado, arame, jornal, fios, barbante, peça de metal, 22x18x19 cm, ano 2013. Acervo pessoal.	61
Imagem 19: Marta Facco, Perturbada, encapsulado, arame, jornal, fios, linha, barbante, fio de cobre, 55x42x36 cm, ano 2013. Acervo pessoal. (Detalhe).	62
Imagem 20: Marta Facco, Tesoura, encapsulado, arame, jornal, fios, linha, fio de cobre, peça de metal, 50x40x40 cm, ano 2013. Acervo pessoal. (Detalhe).	62
Imagem 21: Marta Facco, Olhar azul, encapsulado, arame, jornal, fios, linha, barbante, peça de metal, 37x32x29 cm, ano 2013. Acervo pessoal.	63
Imagem 22: Marta Facco, Passagem, encapsulado, arame, jornal, fios, barbante, peça de metal, 22x18x19 cm, ano 2013. Acervo pessoal. (Detalhe).	63
Imagem 23: Marta Facco, Perfurações, encapsulado, arame, jornal, fios, linha, barbante, pregos, lâmina acrílica, 37x28x31 cm, ano 2013. Acervo pessoal. (Detalhe).	63
Imagem 24: Marta Facco, Tesoura, encapsulado, arame, jornal, fios, linha, fio de cobre, peça de metal, 50x40x40 cm, ano 2013. Acervo pessoal. (Detalhe).	64
Imagem 25: Marta Facco, Quadriculado, encapsulado, arame, jornal, fios, linha, barbante, peça de metal, 50x46x45 cm, ano 2013. Acervo pessoal. (Detalhe).	64
Imagem 26: Marta Facco, Trono, encapsulado, arame, jornal, fios, linha, barbante, fio de cobre, peça de metal e sisal, 22x20x17 cm, ano 2013. Acervo pessoal.	64
Imagem 27: Marta Facco, Monotipia a óleo, 19x25 cm, ano 2016, 1ª. tiragem. Acervo pessoal.	67
Imagem 28: Marta Facco, Monotipia a óleo, 19x25 cm, ano 2016, 2ª. tiragem. Acervo pessoal.	67
Imagem 29: Marta Facco, Monotipia a óleo, 19x25 cm, ano 2016, 3ª. tiragem. Acervo pessoal.	67
Imagem 30: Marta Facco, Monotipia, 21x30 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	68
Imagem 31: Marta Facco, Monotipia, 19,5x28 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	68

Imagem 32: Marta Facco, Monotipia, 16x27 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	69
Imagem 33: Marta Facco, Monotipia, 16x27 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	69
Imagem 34: Marta Facco, Monotipia, 22x30 cm, ano 2015. Acervo pessoal.	70
Imagem 35: Marta Facco, Monotipia em acetato, 28x20 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	71
Imagem 36: Ateliê Marta Facco, 2017. Arquivo pessoal.	73
Imagem 37: Ateliê Marta Facco, 2017. Arquivo pessoal.	73
Imagem 38: Mãos da artista produzindo em seu ateliê, 2015. Arquivo Pessoal.	73
Imagem 39: Marta Facco, Monotipia, 21x28 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	81
Imagem 40: Marta Facco, Monotipia, 22x24 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	82
Imagem 41: Marta Facco, Monotipia, 20x29,5 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	83
Imagem 42: Marta Facco, Monotipia, 15x27cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	83
Imagem 43: Marta Facco, Múltiplos, 6 de 18x24 cm, fio de cobre recoberto e papel cartão, 2017. Acervo Pessoal.	84
Imagem 44: Marta Facco, Calcografia, 22x21 cm, 2017. Acervo Pessoal.	85
Imagem 45: Marta Facco, Monotipia, 21x28,5 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	88
Imagem 46: Marta Facco, Monotipia, 28,5x21 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	88
Imagem 47: Marta Facco, Monotipia, 28,5x21 cm, ano 2017. Acervo Pessoal.	88
Imagem 48: Marcelo Armani, “Da Escuta da Matéria aos Escombros do Ser”, instalação sonora, 2015. 10ª. Bienal do Mercosul/Porto Alegre/RS. Fonte: http://marceloarmani.weebly.com/atual--current.html .	106
Imagem 49: Joseph Kosuth, “One and Three Chairs” (Uma e três cadeiras), Arte Conceitual/ instalação, 1965, MOMA Museum/New York. Fonte: http://teoriadaarte-t2.blogspot.com.br/2013/07/da-arte-como-conceito-e-do-conceito-de.htm .	106
Imagem 50: Joseph Beuys, “Fat Chair” (Cadeira Gorda), Arte Conceitual/instalação, 1964, Tate Modern, London. Fonte: http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph-artworks.htm#pnt_2 .	106

Imagem 51: Helene Sacco, “Sala mínima”, instalação, 2013, Casarão da Secult, Pelotas/RS. Fonte: https://helenesacco.wordpress.com	107
Imagem 52: Francisco Klinger Carvalho, “Mesa Impossibilitada para Reuniões”, instalação, 2000, Galeria Hafemann/Alemanha. Fonte: http://www.franciscoklingercarvalho.com/en/enindex.html .	107
Imagem 53: Microprática realizada com alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Unochapecó/SC, abril de 2017. Arquivo pessoal.	108
Imagem 54: Microprática realizada com alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Unochapecó/SC, abril de 2017. Arquivo pessoal.	108
Imagem 55: Microprática realizada com alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Unochapecó/SC, abril de 2017. Arquivo pessoal.	108
Imagem 56: Alunos da Unochapecó, em prática, abril de 2017. Arquivo pessoal.	111
Imagem 57: Alunos da Unochapecó, em prática, abril de 2017. Arquivo pessoal.	111
Imagem 58: Alunos da Unochapecó, em prática, abril de 2017. Arquivo pessoal.	111
Imagem 59: Alunos da Unochapecó, em prática, abril de 2017. Arquivo pessoal.	111
Imagem 60: Objeto construído por aluno da Unochapecó/SC, durante a prática, abril de 2017. Arquivo pessoal.	115
Imagem 61: Narrativa construído por aluno da Unochapecó/SC, durante a prática, abril de 2017. Arquivo pessoal.	116
Imagem 62: Objeto e narrativa construída por aluno da Unochapecó/SC, durante a prática, abril de 2017. Arquivo pessoal.	118
Imagem 63: Objeto construído por aluno da Unochapecó/SC, durante a prática, abril de 2017. Arquivo pessoal.	119
Imagem 64: Narrativa construída por aluno da Unochapecó/SC, durante a prática, abril de 2017. Arquivo pessoal.	121

SUMÁRIO

25 APRESENTAÇÃO	O despontar de um Objeto Epistêmico 25 Travessias e devaneios de uma pesquisa em Artes Visuais 27
33 CAPÍTULO 1 Ser / Sentar / Sentir	Como possibilitar a diferenciação de si através da experiência 37 Processo criativo com Objetos Epistêmicos 43 O ateliê como espaço de deslocamento para o artista professor 46
49 CAPÍTULO 2 Narrativas sobre o Sentar	Encontrando um objeto para chamar de seu 65 Invenções de objetos: uma cadeira em processo 66 Criando visualidades – Narrativas visuais e textuais 74 Apropriando-se de um objeto cotidiano 86 Metodologia operativa da pesquisa em ateliê 89 Descobrimo novas possibilidades de invenções 90
97 CAPÍTULO 3 Exercitando o Sentar	Encontrando Significações para uma Pesquisa em Arte Contemporânea 101 Coleta de dados UNOCHAPECÓ/SC 105 Percepções sobre a microprática 112
123 CONSIDERAÇÕES FINAIS	
127 REFERÊNCIAS	

APRESENTAÇÃO

O despontar de um objeto epistêmico

Para alcançar o trânsito (no sentido de transitar, deambular) que acontece entre o processo criativo e a construção docente, faz-se necessário situar os caminhos por onde esta Dissertação transitou. Os caminhos começaram a ser percorridos no ano de 1999, quando adentrei ao espaço dos objetos epistêmicos que vieram ao encontro de minha intenção em pintar e buscar singularidades. Isso tudo ocorreu enquanto estudante de Graduação do Curso de Bacharelado em Desenho e Plástica da UFSM/RS¹.

Inserida em um ateliê de pintura na Universidade, construía, entre as paletas de cores e formas do modelo vivo, um jeito particular de tratar as figuras. Maneira esta que abarcava um método de ‘pensar pintura’. Naquele ateliê, desenvolvi métodos de pensar a pintura que definiriam meus meios de ver/olhar/sentir e construir significações no contexto das Artes Visuais, os quais se tornariam de extrema relevância para uma construção estética e reflexiva na vida. Sendo assim, concebiam-se formas e particularidades que compunham um modo de existir, residir e ‘*Ser pintura*’.

Em um determinado momento, um questionamento relevante apresentou-se: as figuras humanas (modelo vivo) não eram mais elementos que satisfaziam o exercício de pintar, pois almejava encontrar o assunto que me pertencesse e, ao mesmo tempo, me movesse. Mas como encontrar um elemento que realmente trouxesse tal significação para o ‘*Ser pintura*’? Não sabia por onde começar. Então, iniciei exatamente do ponto onde estava em meio ao processo, como sugere Jean Lancri (TESSLER & BRITES, 2002). Tomei de mão um bloco de desenho e pus-me a desenhar todos os ambientes da casa onde morava, os móveis e objetos que compunham cada ambiente, no intuito de iniciar essa busca pelo que me cercava. Esses objetos desenhados faziam parte de uma memória afetiva, e também eram reinventados a cada traço, enfatizando elementos que considerava relevantes e significativos dentro da proposta: procurar por algo que não conhecia e nem sabia onde encontrar.

Depois de alguns dias, tinha uma pilha de desenhos. Pendurei-os todos na parede para observá-los de ângulos diferentes durante um bom tempo. A maioria deles não me dizia nada, enquanto alguns, que possuíam cadeiras, mesmo que em segundo ou terceiro plano, causavam-me um incômodo fora do comum. Selecionei alguns para retrabalhá-los e tentar descobrir o que causava tal desassossego e o que poderiam conter de potente para tornar-se um objeto poético forte. Então, fiz dezenas de pequenos projetos rápidos a óleo, em tela e papel, compondo mobiliários diversos com cores

¹Universidade Federal de Santa Maria/RS, 1996 a 2000, sob orientação do Prof. Ms. Alphonsus Benetti.

que jamais tinha utilizado em minha paleta diária. Percebi que o elemento mobiliário cadeira desacomodava-me de tal maneira que parecia que tinha desaprendido a pintar. Eis que era extremamente afetada por elas, e assim decidi que faria uma série de estudos a óleo, em pequenas proporções, de cadeiras que pudesse construir de memória (lembrando que a memória citada aqui não se destina a lembranças, mas à criação, que a cada momento é reinventada, conforme Gaston Bachelard, 1988). Nesse momento, já tinha certeza de que tinha sido arrebatada por ela, sendo levada para um lugar onde tudo passou a fazer sentido dentro do campo da pintura. A paleta, com cores 'suja's (tons escurecidos), cuidadosamente misturadas e preparadas, os jogos de planos e ângulos sobrepostos e justapostos na mesma figura, e o impulso quase compulsivo pelo produzir, tudo se referenciava à cadeira.

Assim, a cadeira tornou-se um objeto de significação, motivador de um fazer no campo das Artes. À medida que produzia, transportava o '*Ser pintura*' para outro lugar. Um outro que transitava no fora, conforme Blanchot (LEVY, 2011), mas que me habitava, pois o reconhecia. Esse outro lugar era totalmente atemporal, pois sentia que ficava suspensa no tempo enquanto produzia, e onde somente aquele '*Ser pintura*' existia e poderia existir naquele determinado espaço/tempo. Era como se estivesse olhando através e ao mesmo tempo por entre o espelho, segurando o relógio entre os dedos. Naquele momento, sabia que tinha encontrado o que procurava, ou melhor dizendo, fui encontrada por ela, a cadeira. Contudo, ela deixou de ser um objeto mobiliário para se tornar um objeto poético do qual era gerador de potência criativa e reflexiva por meio do fazer. A cada novo trabalho, percebia que esse potencial multiplicava-se e apresentava outras possibilidades de desdobramento, não havendo um estancamento. Assim, surgiu meu objeto epistêmico. Um objeto de extrema significação, gerador de competências e forças que iriam propiciar e impulsionar a almejada construção do ser artista professora.

O objeto cadeira, com isso, acompanha-me durante todos esses anos de maneira transformadora (ou seria de modo transgressor?), no sentido de, além da significação para o fazer artístico, ser também motivador para novas proposições e experimentações no campo das Artes Visuais e do Ensino. Enquanto construo esse objeto poético em diversas linguagens, reinvento-me a cada novo trabalho, desdobrando-o em outras possibilidades. Assim, descubro novas maneiras de fazer e novas possibilidades de proposições para o Ensino. Desse modo, o criar e recriar, o inventar e reinventar, os quais acontecem durante o processo de criação, são propostos nesta Dissertação como método de ensino e aprendizagem para as Artes Visuais, na perspectiva do caminho docente, propiciando uma diferenciação de si mesmo através da criação.

A cadeira também tem sido um tema contaminante entre as pessoas que passo a conhecer e conviver, pois percebo que elas desenvolvem um novo olhar sobre esse objeto após serem contagiadas, talvez por influência minha, ou não. Mas sei que passam a apreender a cadeira sob outro aspecto, e assim empreender um novo olhar sobre os objetos. Acredito que, partindo de suas vivências e lembranças afetivas, e também pela afecção (no sentido de afetar e ser afetado) no embate de forças que eles provocam. Forças que se movimentam no sentido de tocar e contaminar o

sujeito, causando sensações de mudanças, deslocamentos no modo de ver/olhar/sentir em relação ao objeto. Essas forças seriam referentes à percepção, que tocam o sujeito em seus pormenores afetivos e sensíveis.

Muitas histórias e cenas curiosas já aconteceram em decorrência disso, como por exemplo: pessoas chegando à minha casa carregando cadeiras; algumas que me ligam avisando onde viram cadeiras jogadas na rua; pessoas querendo doar, mandando imagens, e até identificando cadeiras descartadas no lixo ou na rua, levando-as até mim e, às vezes, para suas casas. Isso me mostra que, depois de olhar para a cadeira sob o aspecto poético, não mais como um objeto utilitário, mas como elemento potencializador de criação, as pessoas passam a perceber os objetos de outra forma, “além de sua função prática, uma função primordial de vaso, que pertence ao imaginário”, como vaso de interioridade, ou “equivalente ao simbólico do corpo humano”, conforme Baudrillard (2009). Identificam, observam, e mais: acredito que algo dentro delas modifica-se para que se instaure um interesse por aquele objeto, e assim, ele ganha destaque em seu campo de visão. Com isso, minha casa e meu ateliê tornaram-se o território das cadeiras, habitando paredes externas, internas, teto, árvores e jardim – não no sentido de coleção, mas gosto de ter algumas por perto como motivação. Acordar todos os dias e olhar para elas é como me sentir viva e suscitada a seguir o caminho e abrir-se a novas travessias.

Portanto, ao situar de que objeto estamos falando, a *cadeira como objeto poético*, posso dizer que foi um caminho prazeroso e desafiador. Considerar em como se utilizar de métodos e procedimentos do processo criativo dos objetos epistêmicos, para propor possibilidades de geração de forças e formas de desacomodar e reinventar modos de fazer do Ensino nas Artes Visuais, na expectativa de promover uma possível individuação.

Travessias e devaneios de uma pesquisa em Artes Visuais

Esta Dissertação investigou, através de uma transdução², como o processo criativo com objetos epistêmicos poderá ser eixo gerador de potência criativa e reflexiva, assim como da produção de subjetividade, pautando-se em formas de ver/olhar/sentir e construir narrativas, visuais e textuais, considerando o espaço/tempo da docência. A pesquisa dar-se-á no âmbito da pesquisa *em* Arte Contemporânea, acometendo uma metodologia de investigação e experimentação no campo criativo e cognitivo das Artes Visuais e do Ensino. A investigação perpassa por entre práticas artísticas e saberes pedagógicos, dos quais se encontram acometidos a esse lugar Entre³, proposto por Jociele Lampert.

²No sentido de trânsito, ação de conduzir, dinâmica do devir (como capacidade de defasar-se), movimento constante que acontece entre forças. “Trabalho que pressupõe uma forma de relação entre sujeito-objeto, analista-cliente, teoria-prática [...]”, “sistema de rede amplificante” (PASSOS & BARROS, in: PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 25).

³O ‘Entre’ designa um lugar de movimento e articulação de saberes, de práticas artísticas e saberes pedagógicos, “[...] ancoradas na paisagem da experiência artística, que pode gerar outras instâncias de produção e reflexão” (LAMPERT, 2015, p. 65). A autora identifica esse Entre, também, como o lugar do artista professor em um espaço de articulação de paisagens, que designa o Grupo de pesquisa CNPq/UDESC ‘Entre Paisagens’, do qual Lampert é coordenadora e eu, integrante.

A Dissertação **OBJETO EPISTÊMICO EM TRAVESSIA** é composta por três capítulos, os quais foram delineados a partir da construção de uma poética objetual conectada à construção de um caminho docente. Considera-se que os dois fundamentos, o poético e o caminho docente, apresentam-se totalmente interligados, devendo andar de braços dados para que os modos de produção de diferenças possam instaurar-se enquanto ensino e aprendizagem.

No capítulo 1, denominado *Ser/Sentar/Sentir*, desenvolve-se a reflexão sobre o que é ser professor, como se vem a ser, e como o sujeito descobre-se professor. Questões que perpassam por entre os caminhos da construção docente, assim como a relevância do ateliê como lugar de deslocamento para o artista professor e a prática na proposição de experiência. Levanta-se também a questão da valia em proporcionar experiências durante a travessia docente e como o processo criativo dos objetos epistêmicos poderão ser o eixo gerador e potencializador de forças, vindo assim a propiciar modos de diferenciação⁴ do sujeito em prática.

O capítulo 2, *Narrativas sobre o Sentar*, destina-se à reflexão do processo criativo, buscando deambular por questões que acometem o ato criador e o modo como os objetos epistêmicos apresentam-se. Propõe-se um mergulho por entre as narrativas visuais e textuais dos objetos, compreendendo a pesquisa poética como meio de diferenciação no modo de ver/estar/sentir do artista professor. Esse capítulo também se destina a desenvolver, com mais atenção, o termo objeto epistêmico, levando-se em consideração que o mesmo será citado inúmeras vezes no decorrer da pesquisa, por se tratar do elemento fundamental e impulsionador desta. Trarei à superfície o que é um objeto epistêmico, seus impasses e potências, de que forma poderá ser um objeto propositor, e a função de dispositivo que virá a exercer nos *processos de individuação*⁵.

A cadeira, como objeto poético, por meio do processo criativo, considerada um objeto epistêmico, poderá ser eixo gerador de potências criativas e educativas na construção docente? Acredito ser pertinente refletir sobre o meu processo criativo e o objeto epistêmico no qual trabalho: a cadeira. Portanto, apresento imagens, narrativas e elementos significativos para pensar o ato criativo e a forma de criar potências.

Para problematizar os pontos pertinentes desta investigação, transitei por entre as questões do processo criativo com as cadeiras, com o desígnio de criar conflitos entre as práticas artísticas e as práticas pedagógicas, com a finalidade de propiciar movimentos de forças que venham a somar na construção do artista professor. Nesse propósito, os objetivos da

⁴ Refiro-me a produção de “diferença de si que o sujeito produz” no campo coletivo. Considerando que o “sujeito em prática” vive em constante desfazer-se e refazer-se, procura produzir algo diferente do já conhecido, seja um outro modo de ver as coisas ao seu redor, de fazer aula ou fazer obra, de escrever, de iniciar uma aula, de fazer uma pesquisa ou mesmo de elaborar um trabalho artístico, não classificando como melhor ou pior, mas como diferente (PEREIRA, 2013, p. 22).

⁵ A ideia sobre ‘processos de individuação’ foi estudada por Gilbert Simondon (1964) e vastamente trabalhada por Gilles Deleuze, e consiste em “como o vivo se configura em estados individuados e singulares de ser”, “como o ser individuado se constitui como diferença” (PEREIRA, 2013, pp. 24-25).

pesquisa relacionam-se diretamente ao ato de criar. Assim, trago como objetivos específicos as colheitas das narrativas visuais e textuais caracterizadas em meus diários gráficos, as construções das narrativas ficcionais das cadeiras em pintura, desenho, objeto, fotografia e linguagem textual; assim como as reflexões sobre os objetos epistêmicos através do ver/olhar/sentir no exercício da poética. A poética dos trabalhos foi elaborada em sobreposições de linguagens (desenho, pintura, gravura, fotografia), mas respeitando o modo de pensar pintura através de camadas e planos de cor. Trago a monotopia de impressão como uma das técnicas para pensar essa construção da imagem contaminada por diversas linguagens.

O capítulo 3, *Exercitando o Sentar*, dedica-se às práticas de ensino desenvolvidas no decorrer desta investigação. Como coleta de dados, trago elementos da microprática⁶ realizada com alunos de diferentes fases da Licenciatura em Artes Visuais da UNOCHAPECÓ/SC⁷. A microprática foi proposta como um exercício de construção de objeto epistêmico (tridimensional), em que os discentes têm um tempo reduzido de quatro horas para formular e executar seu projeto. Assim, tinham que criar e resolver seus problemas em pouco tempo, causando desconforto e dificuldades. Buscou-se, com essa prática, suscitar novos problemas a fim de instaurar novas formas de olhar para os mesmos problemas, propiciando modos de diferenciação em si mesmo. Nesse capítulo, trago as questões referentes a essa coleta, como imagens e análise dos dados. Esse capítulo também irá ater-se à metodologia desenvolvida para a realização desta pesquisa, compondo a pesquisa *em Arte Contemporânea* como meio de investigação.

Para instituir o objeto epistêmico desta investigação, relaciono o objeto poético em questão, a cadeira, com um objeto capaz de propiciar geração de conhecimento através do processo criativo. Visto que os objetos cotidianos, ao serem trazidos para o campo das Artes Visuais, assumem o caráter de objetos poéticos (*Ready Made*)⁸ por se

⁶ O termo microprática foi desenvolvido pela Profa. Dra. Jociete Lampert (UDESC) e adotado no uso de ações do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC/CEART/CNPq). Refere-se ao estúdio como prática de pesquisa, compreendendo a formação do artista professor como um método em que indivíduos e grupos usam o caminho indutivo e métodos performativos para encontrar e resolver problemas, avaliar e decretar mudanças, criticar e criar práticas. Assim, micropráticas são instauradas como planejamento de uma aula, em que a prática artística instiga o sujeito a resolver e formular problemas em um tempo de quatro horas ou similar e ocorrem no espaço do ateliê de pintura. Não seguem o estudo de técnica, mas sim o objetivo em articular o processo criativo ao processo pedagógico, bem como pensar o campo da pintura de forma vertical em um conjunto de reformulações de teorias e práticas, na perspectiva de gerar e abrir novos desafios sobre o processo pictórico (LAMPERT; GOULART; FACCO, 2017).

⁷ Universidade Comunitária da Região de Chapecó, situada na cidade de Chapecó, em Santa Catarina.

⁸ Ready-made: etim. inglês, subs. masc., artefato comum tirado de seu contexto e exibido como objeto de arte. Proposta estética criada pelo artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), que consiste em tratar como obra de arte qualquer objeto industrializado de uso popular, tirando-o de seu contexto e expondo-o, com o objetivo de provocar diversas e polêmicas reações, o que representa um rompimento com o conceito de arte histórica. Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa Michaelis On-line. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ready-made/>. Acesso em: 9 mar. 2018.

relacionarem com seus manipuladores de forma totalmente poética e conceituais, e não mais utilitária. A episteme do objeto estaria relacionada às forças resultantes entre a busca de um fazer poético, o devir da criação, e o conhecimento relacionado ao saber/fazer, instaurando-se a necessidade de estar sempre à procura de conhecimento para resolver questões pertinentes ao próprio trabalho poético ou mesmo para os planos de aula. Com isso, instaura-se no objeto um potencial de mover o sujeito para uma constante busca por conhecimento. E é nessa movimentação que transito, entre potenciais de forças das práticas artísticas e pedagógicas. As travessias, por entre essas duas instâncias, provocam um trânsito constante de forças que me movem para algo ou para algum lugar, possibilitando articular mudanças nos processos de construção docente, buscando a diferenciação de si mesmo para fugir da inércia. Portanto, as travessias implicam em atravessamentos, afetar o outro e ser afetado por forças que influenciarão as escolhas feitas pelo sujeito em prática de si, que conseqüentemente interferirão nos modos de ver/olhar/sentir em relação a tudo que o cerca.

Enfim, a questão levantada por esta Dissertação refere-se ao processo criativo dos objetos epistêmicos como possível eixo gerador de potências para a construção docente. Assim, questiono: **Como os modos de ver/olhar/sentir do processo criativo dos objetos epistêmicos poderão ser o eixo gerador de potência criativa e reflexiva, e assim propiciar a construção docente?** Para traçar caminhos pertinentes ao questionamento, estabeleci os seguintes objetivos:

- (1) a colheita de narrativas visuais e textuais que componham um diário gráfico que atravesse a pesquisa poética e o espaço da docência;
- (2) a construção de narrativas ficcionais de cadeiras e uma reflexão acerca dos objetos epistêmicos;
- (3) como eles poderão ser geradores ou potencializadores de forças.



CAPÍTULO 1

Ser/Sentar/Sentir

1. Ser / Sentar / Sentir

Transitando pelos caminhos móveis do processo criativo e da docência, proponho iniciar esta investigação por questões que me atravessam enquanto artista professora pesquisadora, trilhando o caminho da docência em Artes Visuais. Questionamentos estes que perpassam pelo momento em que indago sobre como alguém vem a ser professor, em que momento isso acontece durante o percurso, e de que maneira se reconhece como tal. Aqui se considera que, ser professor, ou vir a ser, não significa necessariamente ter uma formação em Licenciatura, mas entende-se esse professor, nesta investigação, como um modo de ser e estar no mundo e na vida, onde através da processualidade do ensino e aprendizagem produz-se algo a mais de si e sobre si.

Trago essas reflexões por compreender que minha formação em Bacharelado em Artes Visuais mostrou-se relevante na obtenção de significações e deslocamentos dentro do Ensino das Artes Visuais por meio do meu processo criativo. Portanto, dentro dessa perspectiva, da qual a criação de objetos transita, esta pesquisa buscou elucidar como os modos de ver/estar/sentir do processo criativo dos objetos epistêmicos⁹ propiciam a construção docente e colaboram para a diferenciação do artista professor, através da busca de conhecimento e de procedimentos pedagógicos sugeridos pelas práticas artísticas a exemplo das micropráticas.

Depois de uma experiência pelo caminho da produção plástica em Artes Visuais, entre diversas experimentações e instâncias de experiências consolidadas, eis que a escolha por um caminho docente concretiza-se, criando uma nova possibilidade de rede dentro das conexões que a Arte possibilita instaurar. A busca pelo desafio, pelo novo, ou melhor dizendo, uma falta¹⁰, que aqui se justifica por uma vontade de desacomodar-se. O desejo de transgredir os modos do saber/fazer através de deslocamentos e desterritorialidades propostas pelo ensino. O desejo de buscar reflexões a respeito de: Como um artista vem a ser professor? Ou melhor dizendo: Como se constrói um artista professor? Ou ainda: Como se é um artista professor? Refiro aqui ao primeiro capítulo do livro de Marcos Villela Pereira (2013) sobre a professoralidade, o qual afirma que, antes de tudo, “vir a ser professor é uma diferença de si que o sujeito produz [...]” (p. 22), e não algo que se torna, como um ponto de chegada. Portanto, é sempre algo que virá a ser, pois está em um eterno devir, como movimentos de forças que nunca cessam. Portanto, esta pesquisa propõe seguir essa direção, investigando a possibilidade de potência de uma diferenciação de si através da produção poética dos objetos, criando

⁹ Compreende-se como ‘objetos epistêmicos’, neste trabalho, os objetos que estão sob investigação. Elementos da pesquisa que induzem questões e apontam para algo mais do que é visto visualmente. Um objeto com um sentido ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que remete a algo utilitário, é visto como objeto poético. Algo referente à episteme, objeto que induz ao conhecimento e a múltiplos saberes.

¹⁰ A falta aqui é entendida não como a necessidade de algo, mas como uma possibilidade de mudança, transgressão.

um lugar de trânsito entre a prática artística e os saberes pedagógicos. Assim, pretende-se deambular por esse ‘Entre’ a fim de investigar, identificar e reinventar modos de produção de diferenças no percurso de constituição do artista professor, pelo viés da poética da criação.

As primeiras perguntas sugeridas no início da pesquisa começaram a ser respondidas no momento em que compreendi que: se o professor é um sujeito em prática (prática de si), o artista é conseqüentemente um professor, pois se encontra em constante transformação e transbordamento de si, através da poética que exerce em seu processo criativo, refletindo e reinventando-se a todo o momento. Assim, um artista professor, ou um professor artista é também, e será o “[...] resultado de certa circunstância de potencialidades presentes no campo de imanência do sujeito [...]” (PEREIRA, 2013, p. 22), e dependerá das escolhas feitas por ele. Nesse momento, posicionei-me com convicção no lugar ‘Entre’¹¹ proposto por Jocielle Lampert (2015), encontrando um lugar de transbordamento para minha travessia docente.

O momento de encontro com o meu ‘Ser professor’, que advém de um reconhecimento como tal, constitui-se de uma *práxis* do ateliê. Pois, através dos métodos utilizados no processo criativo para a construção de um fazer Arte, encontrava também os modos para pensar a construção dos planos de ensino para a sala de aula, oficinas e micropráticas. Em outras palavras, a grande descoberta inicial para esta pesquisa foi quando encontrei meu modo de fazer aula disposto em meio aos afazeres do ateliê, identificando nos objetos uma potência de forças que poderiam vir a proporcionar, através das proposições de experiências, novos modos de fazer e pensar aula.

A metodologia que utilizava no processo criativo, na construção de meus trabalhos, já era um método potente de ensino para as Artes Visuais. Como sugere Jacques Rancière (2015) em seu estudo sobre a emancipação intelectual, não precisamos de um mestre explicador, e sim de um mestre emancipador. Assim, compreende-se o artista professor, proposto nesta Dissertação, como um mestre emancipador. Um propositos de experiências que, enquanto ensina, aprende novos modos de fazer renovando-se sempre, e compreendendo que “o segredo do mestre é saber reconhecer a distância entre a matéria ensinada e o sujeito a instruir, a distância, também, entre *aprender e compreender* [...]” (p. 21, grifo da autora). O explicador seria aquele que impõe e ignora essa distância, embrutecendo o sujeito, enquanto que o emancipador reconhece essa distância e propõe formas de aprendizado através da experiência do criar, inventando novas formas de fazer, instigando o pensar e o refletir.

Portanto, esta Dissertação de Mestrado transcorre pelo ensino e aprendizagem das Artes Visuais através da proposição de experiências, povoando o espaço ‘Entre’ proposto por Jocielle Lampert (2015), na perspectiva de John Dewey (2010) da Arte como Experiência, definida por uma construção de conhecimento horizontal e em rede. Apoiase nas redes de criação propostas por Cecília Salles (2006), da qual se espera que o artista professor conecte seus saberes. A proposta de

¹¹ Lugar de trânsito entre fazeres artísticos e saberes pedagógicos (teoria e prática), campo de forças em constante movimento (LAMPERT, 2015).

mergulho no ateliê apresenta-se como uma possibilidade de deslocamento sugerida pelos objetos epistêmicos e como potência no caminho docente, considerando o espaço da poética do filósofo Gaston Bachelard (1988 e 1993).

Como possibilitar a diferenciação de si através da experiência

Todos nós somos portadores de experiências porque interagimos e nos relacionamos com as pessoas e com o ambiente onde estamos inserimos. Vivenciamos sensações, emoções, afetos, momentos e acontecimentos, que muitas vezes causam marcas profundas, verdadeiras e, às vezes, eternas. Instantes que são capazes de mudar o sentido de tudo, do modo como enxergamos o mundo, os outros e até os objetos ao nosso redor. Acontecimentos que trazem tamanhas significações que suportam abrir recortes na paisagem da memória, congelar o tempo por instantes e abalar o presente. Só que, muitas vezes, essas experiências, ditas reais, apenas passam pelo caminho da experimentação e/ou experiências vividas, sem a consciência, percepção e aceitação do ato, porque todos os dias vivemos experiências reais, de caráter rítmico particular e de qualidades diferenciadas para cada um, pois somos seres únicos.

Dewey (2010) compreende a Arte como um processo e não como um objeto pronto, acabado, assim como Salles (2009) aponta em *Gesto Inacabado*, sobre o processo e o inacabamento da obra. A Arte é um eterno fazer e refazer-se, reinventar; é o caminho percorrido, e o que nos acontece no processo é o mais significativo. Na verdade, a obra nunca estará pronta, apenas o artista, por um momento, determina uma parada. No entanto, Dewey distingue a diferença entre experimentação e experiência, dizendo que a experiência faz parte do ser vivo, pois está ligada ao processo de viver. Mas, muitas vezes, ela é incipiente, porque passa apenas pela experimentação, de modo a não compor uma experiência singular, a qual a Arte necessita para ser estética e significativa, e do qual se entende que o artista professor encontre singularidades, o que demanda tempo e atenção. Porém, as experimentações tornam-se necessárias para que a verdadeira experiência possa acontecer, através das proposições, e para isso, precisamos nos lançar ao desconhecido, ao novo, ao diferente.

Já para Ricardo Basbaum, em entrevista cedida ao livro *Experiência e Arte Contemporânea* (2012), ao ser questionado por Ana Kiffer (uma das organizadoras do livro) a respeito de seu trabalho: “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”¹², ele fala sobre a diferença entre vivência e experiência apontando para a herança dos neoconcretos. Assim,

¹²Obra que faz parte do Projeto NBP (Novas Bases para a Personalidade), que iniciou em 1993/1994, e foi apresentado na Documenta 12, em Kassel. Um único objeto de tiragem ilimitada que foi distribuído. A fisicalidade do objeto fortalece a ambiguidade de um circuito que é imaterial. O projeto consistia em distribuir, para as pessoas que quisessem participar, um objeto de metal, grande e pesado, chamado de NBP (objeto signifiante, retangular e com uma esfera vazada no meio), para que fizessem algo com ele. Foram produzidos dez em Kassel e depois dez em Florianópolis/SC. Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/>. Diz Basbaum: “É um arquivo, uma experiência polifônica, no sentido de que todo mundo que participa está pensando o projeto, está produzindo textos e falas” (KIFFER; REZENDE; BIDENT, 2012, p. 79).

para ele, “o termo vivência parece vir mais do campo sensível, sensorial, da imersão artística. [...] e a experiência das máscaras, a imersão no espaço virtual” (p. 70). Mas aproxima ambas dizendo que a vivência é muito próxima das experiências no campo da arte, pois ambas se relacionam ao falar do corpo e sentidos.

Os dois autores colocam a vivência e a experiência em âmbitos diferenciados e situam-se exatamente onde essa pesquisa se instaura. As vivências seriam os acontecimentos, os que nos atravessam todos os dias, as afecções que acontecem em nossas travessias. As experiências são o que fazemos com tudo isso. O que produzimos e o que muda na maneira como vemos/olhamos as coisas e o mundo ao nosso redor. Por isso, acredito que as experiências sejam de extrema relevância para a construção do artista professor, pois causa mudanças, propiciando novas formas de ser/estar, assim como novas formas de ver/olhar para o lugar onde está e o que faz.

O termo experiência é vinculado a vários sentidos, segundo o *Dicionário de Filosofia* (2001), como: “[...] a apreensão, por um sujeito, de uma realidade, uma forma de ser, um modo de fazer, uma maneira de viver [...]” (p. 968), assim como o ensinamento adquirido com a prática, um acontecimento do qual se experimenta uma dor ou uma alegria, ou mais, “[...] a confirmação dos juízos sobre a realidade por meio de uma verificação usualmente sensível, dessa realidade [...]”. (p. 968). Para Dewey, “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (2010, p. 122). A abordagem que o autor dá ao tema advém de uma corrente filosófica que começa em Aristóteles, mas que tem como antecessor Platão, que foi o único a tratar a experiência unicamente como uma prática intelectual. Acredito ser relevante descrever o processo pelo qual a pesquisa da experiência atravessou, para compreender a importância em possibilitar experiências no campo do Ensino das Artes Visuais para o artista professor como gerador de conhecimento.

Vejamos o que fala essa corrente em relação à palavra. A metafísica de Aristóteles trazia a relação entre arte, ciência, memória, sensação e experiência como os cinco níveis de conhecimento. Afirmava que a memória era entrelaçada à experiência e que esta seria o modo de diferenciar o homem dos outros animais, pois somente o homem teria a capacidade de desenvolver conhecimentos da arte e da ciência através de suas experiências.

É da memória que deriva aos homens a experiência: pois as recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito duma única experiência, e a experiência quase se parece com a ciência e a arte. Na realidade, porém, a ciência e a arte vêm aos homens por intermédio da experiência (ARISTÓTELES, 1984, p. 11).

Memória e experiência podem ter uma função biológica de aprendizagem para os animais, mas para o homem elas são mais do que isso. A experiência humana é capaz de gerar arte e ciência através de seus processos de síntese de múltiplos aspectos do mundo, os quais alimentam sua vivência. A experiência é comum a todos os animais, mas somente ao homem possibilita-se adquirir conhecimento a partir dela.

Mas foi Kant, dentre os empíricos, que se ateu a desenvolver conceitos vinculados diretamente ao conhecimento. Ele acreditava que todo o conhecimento derivava da experiência. Em *Crítica da Razão Pura* (1996), Kant faz uma distinção entre conhecimento puro e empírico dizendo que a experiência pode ser a condição para gerar conhecimento, mas que advém de conceitos *a priori* e não *a posteriori*, ou seja, na experiência, como diziam os empíricos.

[...] conhecimentos *a priori* entenderemos não os que ocorrem de modo independente desta ou daquela experiência, mas absolutamente independente de toda a experiência. A eles são contrapostos ou aqueles que são possíveis apenas *a posteriori*, isto é, por experiência. Dos conhecimentos *a priori* denominam-se puros aqueles aos quais nada de empírico está mesclado [...], pois a mudança é um conceito que só pode ser tirado da experiência (KANT, 1996, p. 54).

No entanto, o antecessor de Kant, David Hume, acreditava que todo o raciocínio se reduziria à experiência. Assim, o conhecimento seria o resultado do processo de associação das representações singulares de um sujeito, e, portanto, o sujeito seria dependente de suas experiências particulares. Kant discordava e assumia a condição de que o conhecimento poderia ser absolutamente independente de toda e qualquer experiência particular do sujeito, e que também deveria ser levado em consideração as possibilidades do sujeito em conhecer tais circunstâncias. E foi através disso que Kant justificou a existência dos conceitos *a priori* para verificar a verdade do conhecimento como necessários e universais, presentes na razão humana.

A partir dos estudos de Kant, Walter Benjamin amplia os significados de experiência opondo-se a algumas pontuações kantianas. Embora, para Kant, o conhecimento e a experiência verdadeira são elaborados a partir de conceitos *a priori* no sujeito transcendental, para Benjamin (1994), a verdade produzida pela experiência, em outros campos que não a ciência, não pode ser trazida em conceitos, porque é resultado de processos de abstração.

Para Benjamin, a condição possível para o conhecimento não reside na capacidade do sujeito transcendental em regular a experiência; ao contrário, uma experiência pode produzir conhecimento mesmo quando não representada através de conceitos. Para ele, na verdade, não há necessidade de qualquer representação, pois a representação só seria necessária se o algo a ser representado estivesse ausente no experienciado, pois mesmo quando se constata o indizível e indescritível, a linguagem está sempre presente. Em *Experiência e Pobreza* (BENJAMIN, 1994), o autor fala da experiência do silêncio da guerra transformada em barbárie, na qual o que os atravessa naquele acontecimento não tem mais importância. É banal, e assim a vida se torna banal, recorrendo a uma vida sem experiências, em que nada mais nos *afecta*, tudo é banal.

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente

sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos (BENJAMIN, 1994, p. 118).

Esse é o grande mal da humanidade, segundo Benjamin: não se tem mais experiências, tudo ficou no campo da experimentação, sem sentido, pois as coisas acontecem em uma velocidade que não temos tempo para refletir, para pensar e, conseqüentemente, modificar algo em nós. Pois uma verdadeira experiência configura-se em atravessamentos, acontecimentos que nos afetam causando marcas em nossa memória, enquanto a experimentação é superficial e passageira, como nada causa, anseia pela próxima. É a ânsia pelo novo, pela novidade da mídia de consumo. Satisfação de egos, interioridades, superficialidades.

Dois anos após Dewey lançar a primeira edição de *Arte como Experiência* (1934), Walter Benjamin publica seu primeiro ensaio sobre a experiência humana, *O narrador* (1936), afirmando a problemática moderna da narrativa e o declínio das experiências humanas. Nesse ponto é que as teorias dos dois autores se aproximam, trazendo à luz o problema da modernidade, da qual se agrava na contemporaneidade, sobre a superficialidade das experiências humanas e a banalização da vida.

O gosto pelo fazer, a ânsia de ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no meio humano apressado e impaciente que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais. [...] O que é chamado experiência fica tão disperso e misturado que mal chega a merecer este nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser vencida, e não como um convite à reflexão. O indivíduo passa a buscar, mais ainda inconscientemente do que por uma escolha deliberada, situações em que possa fazer o máximo de coisas no prazo mais curto possível (DEWEY, 2010, p. 123).

Dewey (2010) foi o primeiro filósofo a trazer o termo experiência para o campo das Artes, e parte desse pressuposto para falar da experiência como algo que é natural e presente na vida, como algo que faz parte do viver. O conhecimento, para Dewey, advém das experiências obtidas durante o processo. Portanto, compreende a Arte como algo inerente à vida da qual a experiência advinda do percurso seria a parte mais relevante. Assim, acredita-se que a cada dia temos menos experiências e somente ficamos no campo da experimentação, pois, para ter uma experiência, necessitamos de tempo e atenção, e isso é o que menos temos neste mundo globalizado e acelerado. Estamos sempre atrasados, correndo atrás do tempo para resolver problemas do dia a dia; não paramos para refletir, pensar (pois pensar é criar) sobre o que nos acontece. Porém, a verdadeira experiência advém do resultado do enfrentamento de forças tidas nas experimentações e/ou acontecimentos. É o que fazemos com o que nos acontece.

Se a experiência é o que nos acontece, nos atravessa e nos toca, somos o território de passagem ou o espaço onde os

acontecimentos se sucedem (LARROSA, 2015). Assim, para tornarmos esses acontecimentos experiências ímpares, precisamos estar abertos e suscetíveis ao desconhecido, ao novo e ao risco, conscientes das circunstâncias que nos interferem. Precisamos perceber, compreender e interpretar o efeito desse contato epistêmico direto e suas potências. Digamos que seria olhar sobre o ponto de vista do corpo vibrátil¹³, o que nos acontece entre o mundo e o corpo. E assim podemos chegar a ter uma experiência singular, que poderá ser facilitadora às singularidades no campo do sujeito em prática.

A experiência singular é única e impossível de ser vivida e sentida igualmente por outra pessoa que se submeta a fazer o mesmo processo, já que ela sempre será diferente para cada um. Pois, “uma experiência tem padrão e estrutura porque não apenas é uma alternância do fazer e do ficar sujeito a algo [...]”, mas “ação e sua consequência devem estar unidas na percepção [...]” (DEWEY, 2010, p. 122). Em uma experiência singular “[...] o fluxo sempre irá de algo para algo [...]” (p. 111). Assim sempre teremos um começo e um fim, “[...] onde a conclusão é uma consumação e nunca uma cessação [...]” (p. 110), e o percurso é o ponto mais relevante dessa experiência.

Segundo Dewey, durante a experiência singular, não há vazios de acontecimentos, buracos, fendas ou mesmo cessamentos, pois isso não acontece dentro do corpo vibrátil; o que ocorre são pausas, lugares de repouso, respiros, intervalos que auxiliam na pontuação e definição da qualidade do movimento, pois a aceleração contínua impediria a distinção entre as partes.

Portanto, o que faz uma experiência ser verdadeiramente estética e significativa para o artista professor é a união da relação e percepção entre o agir e o sofrer, entre a energia de saída e a de entrada, entre o fazer e estar sujeito a algo, no qual esta Dissertação transita. Desse modo, a experiência do ato estético tem a ver com a consciência e está ligada ao seu sentido estrito à experiência de criar, apoiando-se em proporções e equilíbrios, controlados por um senso refinado das relações entre o mundo e o corpo vibrátil. Assim, a experiência estética cria-se da percepção, interpretação e compreensão dos acontecimentos que vão surgindo durante o processo e o cuidado que se tem com essas informações; condições que têm como papel fundamental atingir o corpo vibrátil e, com isso, possibilitar a instauração de modos de diferenciação de si no processo de construção docente.

Logo, ao refletir sobre os conceitos citados, Benjamin traz para a contemporaneidade uma problemática levantada em 1933 (*Experiência e pobreza*), e da qual assistimos em nosso dia a dia a banalização da vida. Dewey comunga dessa

¹³ Termo utilizado por Suely Rolnik (2011), que corresponde, segundo a autora, a um dos nossos órgãos de sentido, o subcortical, que nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. Parte do corpo que alcança o invisível. O exercício dessa capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. É o poder que nosso corpo exerce de vibrar as forças do mundo.

problemática e nos propõe a fugir da inércia através das proposições de experiências. Assim, chegamos à importância da palavra ‘experiência’ para esta pesquisa, que é a possibilidade de criar movimentos de forças entre o agir e o pensar, entre a energia de entrada e de saída, entre o afetar e ser afetado, para fugir da estagnação, e com isso fugir de modelos pré-fabricados, antiquados e paralisados.

Pretende-se, com esta investigação, refletir sobre uma possível produção de modos de diferenciação através das experiências advindas do processo criativo em Arte. Entre o criar e estar entregue às possibilidades de se reinventar, pertinentes ao ato de criação, por meio dos objetos epistêmicos. Portanto, proponho adentrar ao ateliê para provocar e incitar momentos de embates entre essas forças, pertinentes ao sujeito em prática, a fim de gerar deslocamentos e possibilitar mudanças. Compreendo como modos de diferenciação, um meio de produzir diferenças de si mesmo, diferentes maneiras de ser/estar professor em meio ao coletivo. Em outras palavras, seriam diferentes maneiras de pensar as potencialidades no campo desse sujeito em prática, como uma forma de fazer aula, organizar seus planejamentos, definir conteúdos a serem estudados e a articulação desses conteúdos com o dia a dia dos alunos. Possibilidades de criar problematizações que instiguem o interesse e gerem conhecimento, lembrando-se que o conhecimento difere da informação, pois acontece em rede, conforme nos lembra Cecília Salles (2006).

As experiências estéticas e/ou singulares propostas por Dewey dizem sobre um tempo de processamento das experiências vividas. Um tempo que é diferente para cada um, pois é o tempo da criação, do devir. Portanto, de um tempo *Aión* (não *Chrónos*)¹⁴, em que precisamos estar abertos e receptivos para apreender, compreender e refletir sobre o que nos atravessa. Assim, compreendemos o ateliê, nesta pesquisa, como um lugar de deslocamento para o artista professor no sentido de mudança, como nos aponta Dewey. Lugar onde, por intermédio da união entre o velho e o novo (experiências vividas e novas experimentações), obtém-se algo diferente. Não é uma composição de forças, mas uma recriação provocada pelo embate.

Ao mesmo tempo, coisas retidas da experiência passada, que tenderiam a ficar batidas por causa da rotina ou inertes por falta de uso, transformaram-se em coeficientes de novas aventuras e se revestem de um novo significado (DEWEY, 2010, p. 147).

O ateliê configura-se, nesta investigação, como o lugar de desacomodação do sujeito em prática, pois possibilita

¹⁴Na mitologia grega, o tempo era visto em três modos: *Chrónos*, o tempo cronológico, ou sequencial, que pode ser medido, associado ao movimento linear das coisas terrenas, e tem um princípio e um fim; *Kairós* é o tempo em que algo especial acontece, o tempo da oportunidade, o instante que pode ser partilhado, o agora; e *Aión*, que se refere ao tempo imensurável, não pode ser medido, pois é atemporal, o tempo eterno, o devir de um tempo da criatividade em que as horas não passam cronologicamente (BULFINCH, 2012).

romper com conceitos preestabelecidos e fechados, propondo criar novas problematizações e, conseqüentemente, novas soluções de problemas através do processo de criação.

O processo criativo possibilita ao sujeito em prática de si transitar por entre (teoria e prática), onde se espera, por meio da prática, fazer relações com os saberes pedagógicos, através da poiética que exerce. Compreende-se que, se o artista reflete o tempo todo sobre seu processo, sua poiética, o professor deve avaliar-se e reavaliar-se também a todo o momento, indagando-se sobre suas práticas pedagógicas e sua atuação. A poiética é a reflexão necessária e essencial sobre a conduta criadora, sobre o processo de fazer, não sobre o objeto pronto (PASSERON, 2004). Assim, por meio da poiética, permite-se fugir de estereótipos de modelos ruins, transgredindo seu saber/fazer da Arte na prática de Ensino das Artes Visuais.

Processo criativo com Objetos Epistêmicos

Quando penso nos objetos epistêmicos, discorro sobre objetos de significação, objetos poéticos carregados de forças e singularidades. São objetos comuns, do nosso dia a dia, que são despídos do caráter utilitário e transportados para um outro lugar, o lugar poético. Esse objeto torna-se gerador de potências criativas e reflexivas culminando em geração de conhecimento. E, para propor o encontro com o objeto epistêmico, sugere-se estabelecer confrontos e relações próprias do processo de criação, pois:

Os objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica (BACHELARD, 1993, p. 80).

Em *A poética do espaço* (1993), o autor nos fala do encontro com o objeto da nossa casa, como um reencontro com algo que nos é familiar. Essa casa é o nosso lugar de abrigo, onde nos reconhecemos e nos protegemos dos perigos, nosso lugar particular, e é também onde o objeto dessa casa encontra sua imensidão íntima. Assim, “dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo” (BACHELARD, 1993, p. 206). Esse espaço refere-se ao devir da criação, um lugar onde tudo é possível, e onde nos apropriamos de coisas para construir algo novo, seja um objeto, um pensamento real ou uma ficção. É onde “aprendemos a morar em nós mesmos”, e ver as imagens da nossa casa sob dois sentidos: “estão em nós tanto quanto estamos nelas” (p. 20).

O encontro com o objeto epistêmico, portanto, culmina das relações que estabelecemos com nossa casa. O contato com a imensidão íntima do que nos é familiar e o modo como trabalhamos essas imagens. Para criar potência e gerar conhecimento, assegura-se estabelecer conflitos através do processo criativo, em que, desses embates, nascem forças e potenciais do devir, benéficas para o sujeito em prática.

Compreende-se o percurso criador para o artista professor como relevante na construção de conhecimento através da prática de si, proporcionada pela experiência em ateliê. Pois os processos (docente e criativo) se entrecruzam e se entrelaçam gerando desdobramentos e, conseqüentemente, conhecimentos de si, como fala Salles (2006, p. 65):

O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento.

Assim, um processo criativo em Artes sempre envolve processos de si. Traz a relação da percepção e da memória, e também como o artista utiliza-se desses recursos para transmutar em algo novo. É como refere também Dewey (2010), quando diz ser a experiência estética a junção entre o novo e o velho, gerando sempre algo diferente.

Portanto, a criação dos objetos epistêmicos, para os quais esta investigação se propõe, é também a possibilidade de criação de novos mundos para esse indivíduo em processo, considerando o espaço/tempo do ateliê como deslocamento, como uma proposição de experiência, considerando assim o objeto como um dispositivo gerador de forças e singularidades. Compreende-se aqui o conceito de dispositivo segundo Agamben (2009), de que um dispositivo é tudo o que capta a atenção do indivíduo. Referente ao pensamento de Foucault, ele é resultante do cruzamento de relações de poder e de saber¹⁵, portanto, de situações do viver; refere-se também às instituições e às leis. Agamben, no texto *O que é um Dispositivo?* (2009), fala sobre o dispositivo como consequência de uma certa manipulação e combinação de forças.

O objeto citado nesta pesquisa também é visto como um dispositivo por ser “um conjunto de estratégias de relações de forças que condicionam certos tipos de saber e por ele são acondicionados”, segundo Foucault (AGAMBEN, 2009, p. 28). Já a palavra ‘epistêmico’ designa conhecimento, e assim, quando nos referimos a um objeto como epistêmico, estamos considerando que esse objeto, por ser portador de forças em movimento, possibilite geração de conhecimento através das relações de poder e de saber estabelecidas no embate dessas forças. Mas como podemos reconhecer um objeto epistêmico? E como encontrá-lo, diante de tantos objetos que nos cercam todos os dias? Esta é uma questão muito pertinente quando se fala de criação, pois, para alguns artistas, eles se apresentam com maior disponibilidade,

¹⁵ Para Foucault (DELEUZE, 2005), o poder é uma relação de forças, e toda relação de forças é uma relação de poder [...], a relação de poder não se estabelece entre duas formas, como o saber [...], a força nunca está no singular [...], a força não tem objeto nem sujeito [...] (p. 78). O saber diz respeito a matérias formadas (substâncias) e a funções formalizadas [...], sob as condições formais de ver e falar, luz e linguagem [...] (p. 81). Assim, o poder não passa pelas formas e relaciona-se ao diagrama de forças, enquanto que o saber pertence ao mundo dos estratos.

precocemente, despindo-se de tudo diante de seu criador, enquanto que para outros, passa-se uma vida em busca, rogando-se para ser encontrado por eles.

Quando me refiro à possível singularidade gerada pela proposta do objeto, vou ao encontro da ideia de produção de subjetividade proposta por Suely Rolnik e Félix Guattari (2007), que revela uma subjetividade “[...] de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (p. 33). A singularidade procura desviar da cultura de massa a produção de indivíduos normatizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores e de submissão, propostos pela produção de subjetividade. Esses sistemas são colocados não como interiorizados, ou como algo a ser preenchido, mas simplesmente como produção de subjetividade. Não somente individuada (subjetividade dos indivíduos), mas uma produção de subjetividade social, que se pode encontrar em todos os níveis de produção e consumo.

Tais mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho e com a ordem social, suporte dessas forças produtivas (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p. 34).

O limite da subjetividade não está no indivíduo, o que há é uma produção de subjetividade coletiva. Uma fronteira que vai ser determinada pelos modos contemporâneos de produção de subjetividade, deslocando a noção de uma subjetividade pertencente ao indivíduo, somente nele mesmo, para um produzido de maneira coletiva. Nesse sentido, nos organizamos de maneira coletiva, e o sujeito é fruto de uma série de agentes, o sujeito é o final, e os agentes são o processo de formação desse sujeito. Portanto, não podemos nos isolar; somos sujeitos no sentido coletivo. Um exemplo seriam as crianças, pois a maior parte do seu tempo passam diante da televisão ou na internet, absorvendo relações de imagem, de palavras e de significações. Essas crianças terão toda a sua subjetividade modelizada por esse tipo de aparato. Não existe, portanto, uma subjetividade do tipo recipiente, onde coisas são colocadas, interiorizadas; ao contrário, há uma produção de subjetividade social. A subjetividade individual resulta, então, de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas e de mídia.

Os processos de singularização ocorrem quando movimentos sociais adotam modos de produção de subjetividade que revolucionam as colonizadas pelo capitalismo. Entram em permanente processo de diferenciação, ou o que os autores chamam de “*revolução molecular*”, a possibilidade de produzir subjetividades com autonomia em relação às máquinas sociais que se engrenam para os fluxos do capitalismo: “chamo de processos de singularização algo que frustra esses mecanismos de interiorização de valores capitalistas” (p. 55). No caso do artista professor, a singularização depende essencialmente de uma atitude de rejeição das subjetividades capitalistas e massificantes que capturam os modos de sentir e perceber. Mas “[...] não é somente uma resistência contra esse processo geral de serialização da subjetividade, mas também a tentativa de produzir modos de subjetivação originais e singulares, processos de singularização subjetiva” (p. 54).

O processo criativo com objetos epistêmicos, nesse sentido, poderá vir a ser um elemento impulsionador dos processos de singularização do sujeito em prática, possibilitando movimentos de resistência em relação ao embrutecimento e à padronização do artista professor, propiciando aberturas para ideias originais e singulares nas práticas pedagógicas.

Um objeto epistêmico manifesta-se quando o Outro apropria-se dele, identificando seu potencial, e passa a produzir afecções de forças (no sentido de afetar e ser afetado), utilizando-se dessas forças para criar algo novo, que desloque da representação. Gostaria de citar artistas que neste momento me acorrem, e também seus objetos epistêmicos, como: Iberê Camargo (1914-1994) e seus carretéis; Alfredo Volpi (1896-1988) e as bandeirinhas; Giorgio Morandi (1890-1964) e as garrafas; o chinês Ai Weiwei e as bicicletas; Doris Salcedo e os mobiliários antigos; Helene Sacco e seus móveis inventados; e, por fim, o meu: *a cadeira*.

Esses objetos manifestam-se como potencializadores de forças do ato criativo, pois instigam o artista a pensar e refletir sobre seu fazer, que são próprios da poiética, e assim fazem conexões com “o outro de todos os mundos”¹⁶ de que fala Foucault (LEVY, 2011, p. 20); o lugar de criação, a imaginação, o poder de inventação, do devaneio¹⁷, da criação que toca o nosso corpo vibrátil. Em outras palavras, é como se o objeto em potencial tivesse a capacidade de nos conectar com o Outro, o fora que nos habita, convertendo-se, assim, em criação.

O ateliê como espaço de deslocamento para o artista professor

No contexto de formação do professor de Artes Visuais, observa-se uma carência por espaços que contemplem a prática artística enquanto tempo de ensino e aprendizagem. Dessa forma, esta pesquisa compreende o ateliê como uma forma de deslocamento no modo de ver/olhar do sujeito em prática de si, instaurando perspectivas de novas metodologias para o contexto da Arte e da Educação. Propiciar reflexão, apropriando-se do próprio campo de criação das Artes, através da imersão do processo criativo dos objetos, possibilitando a vivência e a experimentação no âmbito do ateliê. Suscitando, assim, o encontro com a poética para propiciar o caminho da diferenciação, visto como relevante na formação docente.

Dessa forma, o ateliê posiciona-se como um espaço de deslocamento (mudança), onde a instância entre artista e professor, professor e pesquisador, professor e aluno, teoria e prática, experiência e informação, real e imaginário, corpo e representação, forma e conteúdo, conhecimento e ação correspondem à transdução (no sentido de transitar) que o

¹⁶ Para Blanchot é a ficção, a irrealidade da obra, como um mundo imaginário que toda obra evoca. Ela não representa, mas apresenta o outro de todos os mundos (LEVY, 2011, p. 20).

¹⁷ O devaneio poético, que não é sonho, mas pura criação (BACHELARD, 1988).

sujeito faz em busca de um devir na construção da prática docente. Esse devir é entendido como uma busca constante pela capacidade de defasar-se, modificar-se, transgredir-se, traçando redes de conexões para escapar da inércia: “[...] o devir nunca é uma história com pontos fixos de partida e de chegada” (JESUS, 2013, p. 22).

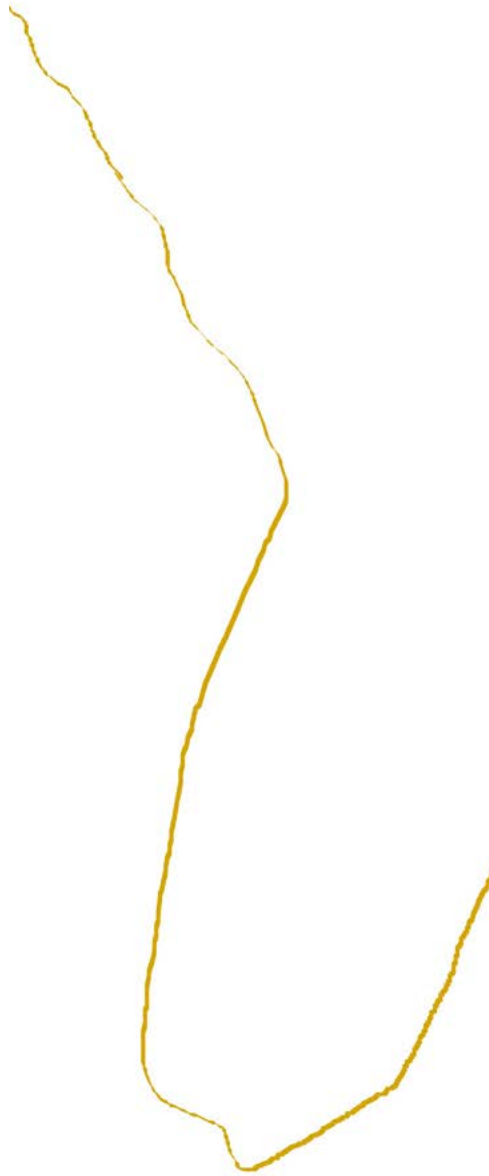
Uma das formas relevantes para pensar a construção da subjetividade do artista professor pode ser através de um pensamento reflexivo sobre as experiências apreendidas durante o processo propostas no ateliê. Dewey evidencia a relevância em compreender o processo como essencial no aprendizado, e a busca pela percepção e reflexão como fundamentais na construção do sujeito. Uma apreensão baseada na experimentação, na qual, a partir da percepção, da imaginação e da experiência, faz-se o ajuste da consciência (DEWEY, 2010). Experiência de um vínculo entre teoria e prática, o qual provoca interação entre ideia e ação, proporcionando uma concepção de conhecimento pelo caminho do agir agindo e de um fazer fazendo, criando experimentações que possibilitem condições crítica e reflexiva relevantes para a Educação em Artes Visuais.

Assim, o espaço do ateliê poderá ser entendido como lugar de ensino e aprendizagem na prática do olhar, um lugar de potência como eixo gerador de um conhecimento que não perpassa somente pelo ensino técnico, mas também pelo senso estético que promove um lugar de mobilidade de forças, “[...] não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo” (SALLES, 2006, p. 19).

Para propor a rede de conexões entre as práticas artísticas e os saberes pedagógicos considerados nesta investigação como essenciais na construção da subjetividade do artista professor, chega-se ao ateliê como lugar de significação do sujeito em prática. Pois é nele que, por meio das experimentações, esta pesquisa instaurou possibilidades de experiências que propiciam estados de singularidades através de redes de conexões que o processo criativo possibilita instaurar. Assim, “[...] parte da necessidade de pensar a criação como redes de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém” (SALLES, 2006, p. 17). Conexões que, esperam-se, o sujeito em prática faça através das possibilidades oferecidas pela experiência em ateliê durante o processo criativo. Redes que se interligam promovendo *rizomas*¹⁸ entre o pensamento da *práxis* e a atuação em sala de aula.

Contudo, ao refletir sobre o processo criativo como planos de relações, adquirimos novos movimentos de forças que se atualizam a todo momento, possibilitando sempre uma nova escolha, uma mudança de direção. “O processo de criação, como processo de experimentação no tempo, mostra-se, assim, uma permanente e vasta apreensão de conhecimento” (SALLES, 2009, p. 160), pois garante ao sujeito em prática de si, através de suas escolhas, reinventar-se a todo o momento, buscando novas soluções para os problemas apresentados e apreendendo assim novas maneiras de fazer aula.

¹⁸ Conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari (1995) em *Mil Platôs*, que se referia a um sistema de geração de pensamento através de redes de conexões, assemelhando-se a uma raiz com crescimento horizontal, sem um eixo principal, apenas linhas secundárias conectadas aleatoriamente umas às outras.



CAPÍTULO 2

**Narrativas
sobre o Sentar**
—

2. Narrativas sobre o sentar

Este capítulo contempla o processo criativo dos objetos epistêmicos, bem como a produção poética construída. Proponho transitar pelo campo da criação, na intenção de refletir sobre o ato de criar, assim como pensar sobre a apropriação e a inventação¹⁹ dos objetos. Trarei algumas narrativas sobre o processo de criação, a trajetória da pesquisa e os âmbitos que percorri, para que possa dialogar sobre os desdobramentos que foram pertinentes para chegar hoje às narrativas visuais e textuais do objeto cadeira sobre o qual esta Dissertação se atém.

O interesse por objetos surgiu no ano de 1999, quando eclodiu a proposta de procurar por um assunto que viesse ao encontro do propósito de pintar e criar singularidades, já que o modelo vivo (a figura humana) não mais me satisfazia. Os primeiros objetos apareceram ainda tímidos, em desenhos de móveis que compunham ambientes guardados na memória²⁰. Entre muitos croquis de desenhos rápidos, a cadeira destacava-se, e quando os desenhos se concretizavam em cores, eram hipnotizantes. Assim, a cadeira foi ganhando espaço no fazer Arte, promovendo uma movimentação de forças de desacomodação e de reinvenção pela transmutação que provocava. Essas forças eram acionadas por afetos e imagens guardadas na memória, as quais, ao serem apreendidas através do meu olhar, para aquele objeto, provocavam desestabilizações no entendimento que tinha sobre os afetos guardados. Portanto, de objeto utilitário passa a objeto poético, e ganha o status de objeto epistêmico.

As primeiras cadeiras pintadas em óleo sobre tela já mostravam o interesse em criar vários planos na mesma figura e também a primazia por novos elementos em sua construção, como diversos círculos que mais pareciam olhos a vigiar. Com o passar do tempo, as telas ganharam dimensões maiores e as cadeiras volumes de tinta que insinuavam ser expelidos pela tela. As massas de tinta tinham influências das obras de Iberê Camargo, principalmente pela série dos carretéis, as quais havia visitado em uma exposição, ficando fascinada pela plasticidade e força da pincelada. Realmente, havia sido atravessada por aquelas pinturas, nas quais podia sentir a força da matéria.

As concepções dos trabalhos sempre eram feitas em séries. Depois de desenhar no caderno ateliê (diário gráfico) dezenas de cadeiras em posições diferentes, escolhia algumas para realizar projetos a óleo em pequenas proporções, e só depois, poucas eram contempladas em maiores dimensões. Confesso que os trabalhos menores, muitas vezes, continham uma potência pictórica mais interessante. Os critérios de escolha eram determinados pelos que continham

¹⁹ Palavra que faz parte do tema da 26ª Anpap/2017, “Memórias e Invenções”. Aqui, refere-se à ação de inventar, constante movimento de reinvenção, *inventar*+ação.

²⁰ Essa memória nunca é real, sempre é inventada, recriada, porém, carregada de afetos.



1. Signo branco I, 1976, óleo sobre tela, 99,5x172,3 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre-RS.

o maior número de detalhes inventados, compondo a criação de uma nova cadeira com: círculos, quadrados, retângulos, triângulos, quadriculados e linhas seriadas que insinuavam botões e jogos de planos; elementos que sugeriam uma coleta por cadeiras de um mundo muito distante, no sentido de mágico e fantástico, como *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino (1990). As cadeiras, geralmente, apresentavam-se nas telas, solitárias com fundos neutros e lisos, como uma apneia de memória, suspensas no tempo, e seus assentos sugeriam um lugar ‘insentável’.

A pintura sempre foi o meio de pensar a criação, mesmo quando os desenhos moviam-me (e ainda movem). Ainda assim, os desenhos eram pictóricos, com planos preenchidos de hachuras em diferentes aberturas de luz, insinuando mudança de cor ou de tom. Portanto, pensar em como a constituição pictórica da cadeira poderia desdobrar-se em outras proposições além do óleo sobre tela passou a ser um ponto de conflito no processo criativo, pois sentia a necessidade de transbordamentos e de pensar a pintura em um campo mais expandido, sem a necessidade de usar, obrigatoriamente, a tinta e a tela como únicos materiais. Buscava um transbordamento desse trabalho, algo que rompesse a barreira do óleo sobre tela. Queria expandir a forma de pensar a pintura, com outros materiais que me desafiassem a conjecturar outras possibilidades de construções. Isso gerou um campo de forças para o processo, criando questões e abrindo-se a novos problemas, e ocasionando, conseqüentemente, a busca por resolver esses problemas.

Hélio Oiticica viveu intensamente as questões da pintura fora da pintura na transição da cor do quadro para o espaço expandido. Esses estudos começaram em 1959 e se estenderam pela década de 60, em que pensou o tempo e o espaço da cor.

Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori, onde se desenvolva o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios, mas a própria concepção da pintura como tal: é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente (OITICICA, 2008, p. 128).

O autor passa a entender a pintura fora dos limites do quadro, expandindo o espaço-tempo em estruturas espaciais monocromáticas, com variações de tonalidades, como na série *Núcleos*. Já nos *Bólides*, além de pensar o espaço da cor, trazia a questão da materialidade, utilizando-se de vidros, caixas, terra, pigmentos, pedaços de plástico e *nylon* para compor seus objetos pictóricos, dos quais dizia que os materiais envolvidos só faziam sentido quando inseridos na composição, pela corporificação da cor que o envolvia, separados seriam apenas um pedaço de matéria. O artista trouxe reflexões relevantes para pensar o espaço-tempo da pintura: a materialidade dos objetos e materiais envolvidos.

O campo expandido da pintura da cadeira ganhou fôlego para dilatar as fronteiras segregadas e se estender pelo espaço. Passei a olhar o espaço que as envolve de outra forma que não somente como fundo, mas como parte do





3.
Marta Facco,
óleo sobre tela, 117x64cm, ano 2000.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.

trabalho, com cores e formas que interagem e dialogam com o objeto, pois fazem parte da composição. Oiticica trouxe para a pesquisa um respiro, uma brecha para pensar a pintura fora do quadro e além do objeto construído. Pensar o espaço e o tempo, principalmente o tempo, que envolve o objeto criado, o espaço onde está inserido e o espectador que se movimenta em torno dele.

Diversas experimentações aconteceram até o objeto tridimensional concretizar-se. Sentia como se aquele objeto da tela tivesse rompido o tecido e saltado para fora. Esses objetos tridimensionais eram cadeiras com pernas alongadas, estruturadas com arame e revestidas de linhas, barbantes e cordões. Apresentavam em seu corpo detalhes pictóricos de um processo, elementos agregados e objetos menores que atribuíam sentido ao seu contexto. Eram objetos construídos em camadas e planos de cores que revelavam uma cadeira não sentável. Os assentos inexistiam ou resultavam em tramas com buracos, fendas ou cones que se assemelhavam a um filtro de passagem. As cadeiras tridimensionais, que chamo de encapsulados, fazem referência aos objetos de Arthur Bispo do Rosário (por também serem envoltos em fios), os quais foram chamados de “*O.R.F.A.*” (ou objeto recoberto por fio azul), e eram envoltos por fios que desfiava da sua roupa de interno. O artista criava diversos objetos envolvidos em linhas, dos quais ordenava, classificava, catalogava e dizia fazer um inventário. Objetos realmente encapsulados de fios, com singularidades e potências poéticas, produzidos num quarto-forte da Colônia Juliano Moreira, hospício carioca (HIDALGO, 1996). Esses objetos, que Bispo criava, partiam de objetos cotidianos, como: regadores, rolos de pintura, facas, batedores de ovos e até instrumentos musicais e ferramentas. Concretizavam-se, na verdade, em uma grande produção de objetos inventados, aos quais dava significação para o seu fazer criando novas formas de viver, nas quais “o desejo que anima o processo, ao ativar o pensar, promove a invenção de novos territórios, inaugurando no tempo novas possibilidades de viver”, como fala Auterives Maciel Jr. (2013, p. 104) no catálogo de exposição de Bispo.

As cadeiras encapsuladas que construí seguiram esse procedimento de criar um objeto através do envolver o fio, utilizando materiais que pudessem ser moldados e, ao mesmo tempo, fossem leves e maleáveis, facilitando assim a manipulação conforme a proposta. Enquanto enrolava o fio, observava um novo objeto que surgia de um mundo distante, como se o fio que o envolvesse me conduzisse a travessias por outros mundos, entre o real e o imaginário, através de um portal, o elo da criação. As cadeiras encapsuladas não fazem referência à coleção, miniaturas ou representação de um mobiliário. Apesar de construir algumas em pequenas proporções para estudos de projetos, a intenção sempre foi inventar cadeiras (não sentáveis). Criar objetos poéticos que falassem de um outro lugar, que apresentassem e não representassem o encontro com o meu “devaneio poético”, como diz Bachelard (1988), ou mesmo revelar um encontro com a “imensidão íntima” do objeto (BACHELARD, 1993).

A relação que estabeleço com a cadeira é de intimidade, afetividade e estados de afecção (no sentido de afetar e ser afetado). As afecções referem-se aos



16.
Arthur Bispo do Rosário, **Cadeira 371**, orfã,
28x19x6cm, sem data. Coleção Museu Bispo
do Rosário Arte Contemporânea/Prefeitura
da Cidade do Rio de Janeiro.



17.
Arthur Bispo do Rosário, **Regador 701G**,
orfã, 15x19x7cm, sem data. Coleção Museu
Bispo do Rosário Arte Contemporânea/
Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Encontros de forças que geram novos desenhos nos mapas virtuais (isto é, produzem marcas novas, reacendem marcas adormecidas, geram novas figuras) que vão pressionar as figuras estratificadas e levá-las à dissolução, ao desfiguramento, para logo a seguir, suscitar a constituição de novas figuras, ou seja, modificações nos estratos (DELEUZE & GUATTARI apud PEREIRA, 2013, p. 28).

A afecção produzida por esse objeto cotidiano é capaz de promover-me tal interesse, que resulta em potências de criação. A cadeira instaura no processo do fazer movimentos de desacomodação de conceitos arraigados, maneiras de compor, criticidade em relação ao próprio fazer e sobre as coisas no entorno (objetos e acontecimentos), configurando o lugar/espço de sua criação como um outro mundo possível, sempre diferente do já existente por ser embebido da percepção. Esses movimentos são semelhantes a ondas, ou a pequenos terremotos internos ao nível do sensível, sendo, portanto, de caráter inefável. Esse outro mundo possível comunica um mundo ainda não conhecido, um lugar a ser explorado, suscitando uma busca que traça caminhos apontados pelo desejo de inventar, que provocam mudanças na maneira como encaro os desafios da construção artística e docente. Assim, “o artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante o leva à ação” (SALLES, 2009, p. 32). Portanto, é um devir cadeira que não cessa de acontecer, pois está sempre por vir. E esse constante devir é que instaura nesse objeto o caráter de objeto epistêmico, o qual nomeio como uma possibilidade de partilhar relação de afetos, singularidades e potenciais de criação.

18.







21.



22.



23.



24.



26.



25.

Encontrando um objeto para chamar de seu

Para falar de objeto epistêmico, compreendo a necessidade de reportar a origem e significação da palavra, para inferir o porquê da utilização desta como referência a um objeto de criação. A palavra ‘epistêmico’ advém da Epistemologia, parte da Filosofia que estuda a teoria do conhecimento. É algo particular e característico da episteme que significa conhecimento. Também se refere à reflexão sobre a natureza das coisas, o conhecimento e suas relações entre sujeitos e objetos. O objeto de conhecimento é um conceito teórico introduzido pela socióloga austríaca Karin Knorr Cetina, para descrever o surgimento de relações pós-sociais em culturas epistêmicas. A pesquisa da autora versa sobre as relações humanas e os fenômenos de “deslocamento do eu moderno”, ou como ela reporta, “experiência contemporânea de individuação” (LADDAGA, 2012, p. 62). Tratam-se das relações dos objetos com os indivíduos; como os objetos de conhecimento são diferentes das coisas cotidianas. Pois, compreende-se que no presente em que vivemos, cada vez mais, os processos de individuação se aprofundam, os quais são características próprias do moderno, mas também um tempo em que os seres humanos competem com os objetos, substituindo as relações humanas por coisas. Esses objetos assumem uma relação de *status* e poder, ficando em um plano menor sua utilidade. Assim, compreende-se esse movimento de ter, possuir algo, como um deslocamento, em que o saber, o conhecimento, é substituído pelo desejo de posse. Em *O Sistema dos Objetos*, Baudrillard (2009) fala sobre o objeto abstraído da sua função como uma de suas duas funções possíveis: “[...] uma que é a de ser utilizado e a outra a de ser possuído” (p. 94), evidenciando esse desejo de posse como uma totalização abstrata realizada pelo indivíduo com fim totalmente subjetivo.

Portanto, ao me apropriar do conceito da filosofia para refletir sobre o objeto epistêmico no campo das Artes Visuais, compreendo esse objeto como um elemento do cotidiano que, ao ser transportado para o mundo poético, assume um potencial criativo capaz de criar campos de forças que propiciem a geração de conhecimento através do devir da criação. É como se o objeto possuísse uma identificação e significação considerável para com o sujeito, que fosse possível dizer que as forças contidas nele o impulsionassem para o fazer, criar e buscar conhecimento.

Quando designo a cadeira como objeto epistêmico, faço isso por apreendê-la de forma diferente dos outros objetos que me cercam, e assim, compreendê-la como algo vivo e latente, com forças potentes e singulares que me movem para algo ou para algum lugar. Despida de seu cunho utilitário, a cadeira mergulha no universo poético de forma infinita e circunstancial, promovendo um anseio por descobrir novos mundos. O que essa cadeira leva a pensar de diferente em relação ao mundo em torno, talvez seja o modo como ela aguça a percepção por estar ligada diretamente a lembranças afetivas significativas na composição subjetiva. Dessa forma, torna-se um objeto gerador de competências criativas e reflexivas que impulsionam o fazer, propiciando geração de conhecimento pelo viés da desacomodação, e também pelo embate de forças do devir, que sempre estará em vias de acontecer. Portanto, nunca estará pronto ou satisfeito; sempre anseia pelo que poderá vir a ser, próprio da criação.

A cadeira é um objeto com o qual busco identificação, encontrando significações para o fazer Arte; um objeto no qual encontro afetos perdidos e histórias para desvendar. É onde os mundos impossíveis se mostram possíveis pelo processo de criação, revelando um abrigo de ideias pulsantes para novas experiências e proposições no campo da Arte e do Ensino. Essas evidências apontam um caminho onde poderia instaurar outra investigação, gerando outra Dissertação, somente dedicando-me a trazer à tona quais seriam as significações para esse fazer Arte; quais os afetos perdidos e que histórias poderiam ser desvendadas sobre esse objeto; quais seriam esses mundos impossíveis e de que forma eles se mostram possíveis no processo de criação; e quais seriam as ideias pulsantes para as proposições no campo da Arte e do Ensino que esse objeto poderia revelar. Mas compreendo que esse seria um outro momento para esmiuçar, considerando-se apenas os dois anos previstos para o aprofundamento do Mestrado em Artes Visuais.

Invenções de objetos: uma cadeira em processo

A invenção de objetos a que me refiro diz sobre a criação de possíveis mundos para a cadeira, através de um transitar por caminhos desconhecidos. Uma cadeira não sentável, que não representa, mas apresenta outras possibilidades de mundos. Mesmo quando da apropriação de imagens ou do próprio objeto cadeira, mesmo assim, a representação não é significativa, mas a imensidão poética de um objeto revelada por meio da criação. A falência da representação, a perda das identidades e as forças que atuam sobre a representação são consequências do pensamento moderno que vê o mundo moderno como simulacros, cópias que subvertem os modelos.

Segundo os estudos de Deleuze (2006), em *Diferença e Repetição*, o conceito de diferença está em não ser subordinado ao idêntico e não se estende à oposição ou à contradição, mas à repetição que vai em direção ao máximo de diferenças possíveis. Assim, identifico minhas cadeiras como similares ou *dessemelhantes* (DIDI-HUBERMAN, 1998), e não semelhantes, pois a semelhança diz sobre uma representação, com um modelo padrão, sempre a mesma, enquanto que a similitude confere à repetição que sempre está se modificando, causando diferenças entre si. Se há uma repetição, não pode ser do mesmo, porque no próprio ato de repetir se introduz uma diferença. É no lugar do mesmo que a diferença se instala. Em outras palavras, é sempre a repetição de uma diferença, uma repetição de algo que não existe, pois está no devir da criação. A crítica de Nietzsche já fazia referência à morte do autor e ao fim da representação como um decreto a novos tempos, e também dizia que a repetição (no eterno retorno) se estabelece pela diferença (DELEUZE, 2006). Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Hubermann (1998) diz que: “a repetição em uma obra não significa mais exatamente o controle serial, mas a inquietude heurística – ou o heurístico inquieto – em torno de uma perda” (p. 119). Assim, o dessemelhante diz sobre uma ausência/presença, uma repetição de uma ausência.

Entre os diversos materiais empilhados e aglomerados em prateleiras, dentro de potes, gavetas e espalhados pelo ateliê, muitas vezes, um encontro desencadeará o trabalho. É como se esses pequenos objetos estivessem aguardando o

27.



28.



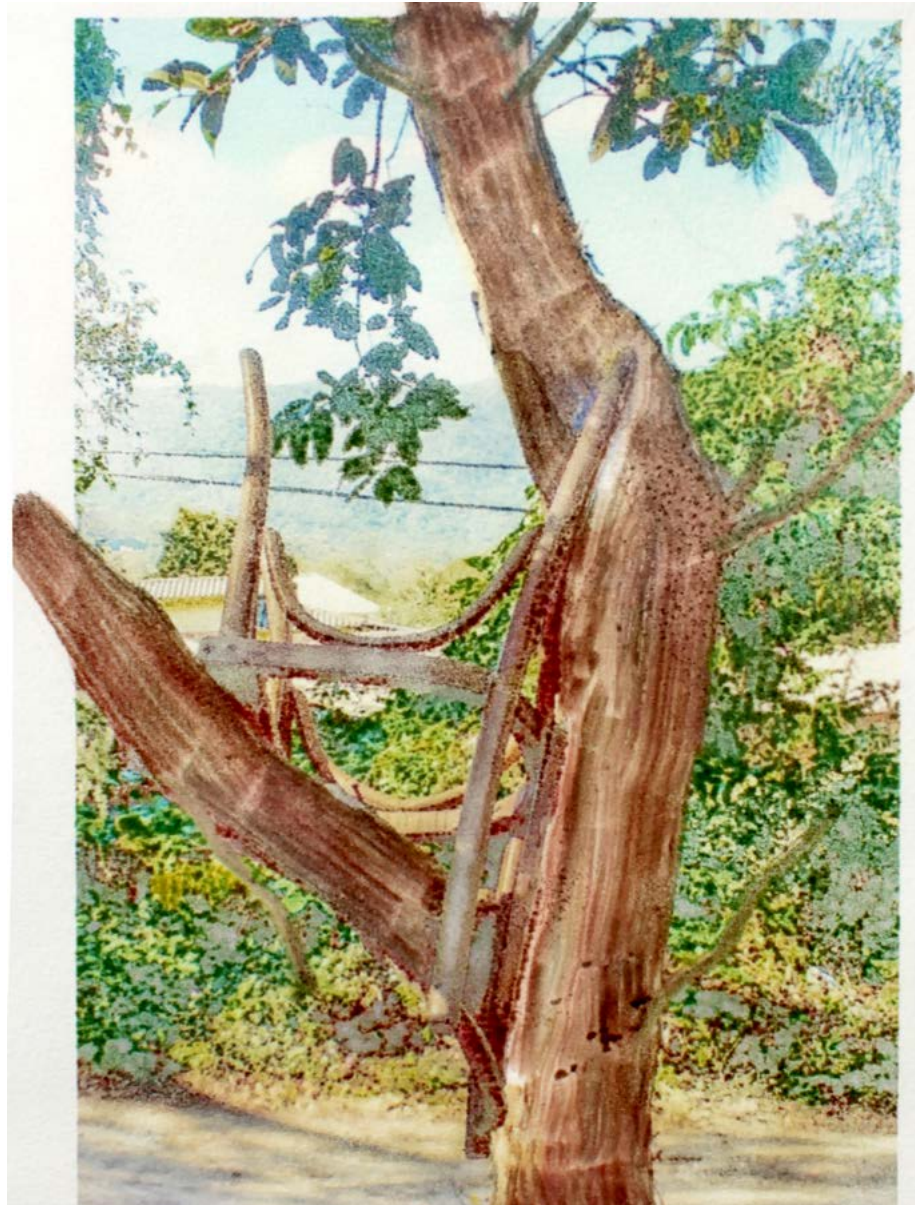
29.

Marta Facco, Monotipias à óleo, 19x25cm, 2016.

30.



31.



32.



33.



Marta Facco, Monotipias, 2017



34.
Marta Facco,
monotipia,
30x42cm,
2015.

35. Marta Facco, monotipia em acetato, 27x21cm, 2015.



momento certo para se juntarem a ‘algo mais’ que fará um sentido. E quando será o momento em que ‘tudo fará sentido’? O que é esse ‘algo mais’? No ateliê, o tempo de processamento do trabalho acontece pela disposição e apropriação do material. Por isso, a diversidade de materiais se faz necessária, pois é nesse excesso que encontro o que procuro. Diz-se que o lugar da criação são momentos de sorte, de encontros sem procurar. Portanto, o que procuro, muitas vezes, não é um material específico, mas uma singularidade da união de dois ou mais elementos que, a partir desse momento, darão um sentido para aquele fazer.

Assim, “[...] o que faço ensina-me o que procuro [...]” (LANCRI, Jean *in* TESSLER, Brites, org., 2002, p. 27), e o que procuro sempre está na exterioridade, no fora, mas um fora que me habita, pois o reconheço quando encontro, pois carrega afetos e afecções (afetar e ser afetado, receptividade e força), e sempre é contaminado pelo que circunda. Esse lugar que encontra sentido onde a obra está em criação é “[...] como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente” (SALLES, 2006, p. 32), e sofre interferência do que está em torno e responde aos influxos. O processo criativo alimenta-se dessas trocas, e cria uma grande rede de informações que interage em um tempo/espaço. Envolve, também, a relação do artista com a cultura e a sociedade em que está inserido e outras relações às quais sai em busca. Desse modo, o ‘algo mais’ de que falo será o resultado de um trabalho em arte, com potências singulares de criação, algo invisível que se torna visível pelo ato de criar. Assim, “o artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir [...]” (SALLES, 2009, p. 29), respeitando e sofrendo as influências do meio.

A abundância de elementos no ateliê sempre foi algo positivo em relação à produção e ao desdobramento de trabalhos, pois nunca sei o que procuro, mas sei que busco algo, que está no devir da criação. Assim, a diversidade de materiais ao alcance dos olhos facilita a descoberta dos caminhos para o tal mundo desconhecido por onde, acredito, as cadeiras transitam.

O processo criativo acontece no âmbito da inventação de cadeiras não sentáveis. Enquanto as invento, visito mundos invisíveis, desconhecidos e singulares. Cada detalhe que compõe a cadeira diz sobre uma particularidade de seu mundo, uma observação minuciosa de um pormenor de um lugar velado. A escolha por cadeiras sem assento, ou com assentos impossíveis de alguém se sentar, é uma descaracterização do fim utilitário que sempre se teima em associar a tal objeto, e assim também revelar uma poética de um objeto cotidiano. Na série dos encapsulados, podemos observar esses detalhes singulares de que falo, através de planos pictóricos construídos pelas tramas de fios e pequenos objetos inseridos na composição, como: chaves, tesouras, guizos, pregos, pêndulos, esferas e metais aparentes. Os fios que a tecem também sugerem planos que se emaranham ou se entrecruzam, orientando o olhar a percorrer caminhos em busca de particularidades.

36.



38.



Ateliê Marta Facco, 2017.

37.

73

Criando visualidades – Narrativas visuais e textuais

[...] jamais deixei de ver o Ser no objeto, pois na minha percepção são inseparáveis, vida, ser e objeto [...] prefiro ser otimista e crer que ela comprove que após viverem conosco não se tratem mais de apenas objetos inertes (SACCO, 2014, p. 70).

Para proferir sobre as narrativas visuais das cadeiras, que proponho como um dos objetivos na construção desta Dissertação, inicio esse subtítulo com uma citação da Tese de Doutorado de Helene Sacco²¹, pois o ver/olhar/sentir em relação à cadeira tem esse cunho de que fala a artista. De sentir o objeto como um Ser, que carrega consigo singularidades de um tempo e de um possessor, com sentido de corporeidade. A antropomorfia intrínseca ao objeto encaminha-nos a associá-lo a uma presença, às vezes ausente, outras permanente. Portanto, as narrativas que construo partem desse princípio, de apreender as cadeiras que encontro pela rua, jogadas em calçadas ou no lixo, como algo vivo que carrega histórias, memórias e marcas de um tempo de convivência com alguém.

Caminhando pela cidade, sempre me deparo com cadeiras abandonadas em terrenos vazios, jogadas pelas calçadas, em lixeiras ou simplesmente despejadas, pois deixaram de ter utilidade para aquela pessoa, ou então, ela absorveu tamanha subjetividade de seu ocupante que ele próprio não suportou e livrou-se dela. O que me interessa nesse objeto desprezado é realmente revelar esse potencial de vida poética que está impregnado nele pelo convívio latente conosco; construir narrativas visuais e textuais daquela cadeira que encontro por onde passo. Assim, essa cadeira encontrada é vista como um *Objet trouvé*²², pois é achada sem ser procurada e é escolhida em função da atração e singularidade que possui. Ela passa a ser vista como um objeto estético a partir de uma interferência poética, que revela particularidades contidas.

Seguindo esse pensamento, lembro-me da *Merzbau*²³ de Kurt Schwitters (1887-1948), construída na cidade de

²¹ Artista Visual e Professora da UFPEL que trabalha com a invenção de objetos.

²² *Objet trouvé* (fr. “objeto encontrado”) – objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte. Princípio que orienta a confecção do ready-made em Duchamp. Diferença entre ambos: enquanto o *objet trouvé* é escolhido em função de suas qualidades estéticas, de sua beleza e singularidade (implicando então num juízo de gosto), o ready-made elege um objeto entre vários iguais a ele. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em: 18 mar. 2018.

²³ *Merzbau* (1923-1937) – Instalação que se iniciou com as ideias das colagens dadaístas chamadas de Merz, sofreu influências construtivistas e concretizou-se em uma pintura expandida. Kurt Schwitters afirmou que “Merzbau continha tudo o que era importante para ele; construída em três diferentes espaços e tempos, pode ser considerada um tipo de autobiografia do artista”. “Kurt Schwitters costumava prestar muita atenção às coisas que via ao caminhar pelas ruas; o que para muitas pessoas era lixo, para o artista era um material que poderia ser usado em seus trabalhos, por exemplo: jornais, revistas, embalagens, tickets usados, passagens de trem, pregos, parafusos, pneus velhos, tábuas, pedaços de metal”. Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2018.

Hannover, na Alemanha. A obra do artista foi executada com base no *Objet trouvé*, ou objeto encontrado por acaso, onde Schwitters liberta a pintura da superfície expandindo pelo espaço, transformando-a em uma obra autônoma. O processo de criação é determinado pelos materiais, que se agrupam à medida que são encontrados, determinando as ações do artista, e não sua finalidade.

Nem sempre escolho registrar por meio da fotografia as cadeiras que encontro. Às vezes, prefiro anotar no diário de pesquisa elementos que a compõem, detalhes de sua estrutura ou danos, dia e horário em que a encontrei, e o que me parecia sobre sua antiga utilidade ou seu ocupante. Também gosto de desenhá-las diversas vezes, na intenção de analisar sua estrutura e composição, para posteriormente juntar todos os dados que levantei, e assim construir uma narrativa textual sobre o que acredito ter desvelado sobre ela. Partindo do conjunto de dados que obtenho, percebo como se estivesse dando voz às cadeiras. Como se essas narrativas ficcionais estivessem no real/imaginário do tempo presente em que são lidas. As cadeiras tornam-se autoras de suas falas, como se tivessem ganhado vida e pudessem falar, contar histórias reais de uma vida de objeto em meio aos seres humanos. Pois, conforme nos sugere Sacco (2014), “quero crer que após viverem conosco não são mais objetos inertes”, mas objetos impregnados de afetos e histórias. Portanto, as cadeiras dizem sobre seu possessor e sobre o ambiente em que vivem.

Vida em camadas

Camadas de lâminas de madeira e resina, assim
constrói-se o poema da cadeira de jantar;
Tantos afetos, brigas e loucuras partilhadas;
Na primeira camada: muito glacê, doce e azedo;
Salva-se um morango vermelho e brilhante encima do
bolo de aniversário;
Segunda camada: aquele abraço forte que recebi
depois de um golpe que feriu meu rosto;
Tenho todas as flores que um jardim pode ter;
Os espinhos das rosas sobressaem-se;
Terceira camada: uma noite de amor quente e fugaz,
onde minhas estruturas se abalam;
Da sala de jantar via tudo, não enxergava nada, mas
sentia;
Quarta camada: de branca branquíssima que era, não
posso mais ser;
Sou da cor da vida;
Gasta e cheia de marcas;
Desgasta, desgosto, mas gosto;
Quinta camada: não sou mais eu, mas ela,
cerne dura e fria;
De resina e histórias me construo, quebro-me,
despedaço, encharco minhas profundezas de afetos
teus;
Afetos em camadas, lâminas de madeira de refugo;
Agora sou refugo.

Cadeira em MDF:
* encontrada na geladeira, em frente a uma residência
em 22/02/14 às 18hs.
* feita de MDF branco, laqueado, com assento estofado
branco e pernas quebradas, os braços encontram-se
soltos e a base deles bem gasta.
* assemelha-se a uma cadeira de mesa de jantar.



-> Levei para casa, arranjei
todo o laqueado branco,
o assento e o encosto colado
feito. Deixei na chuva
para que fizesse e
levasse.
Arranjei todos os seus
braços e encaixei
os tornozelos que
ficasse em pé.

Cadeira de madeira dobrável:
* encontrada encostada em um muro, do lado de
uma lixeira, no dia 26/04/14 às 11:0hs de manhã
* esteva próxima a uma esquina, com uma ferragem
quebrada e um apoio de ferro lascado.
* Cadeira de pauvir, de madeira envernizada com betu-
na, provavelmente refeçada por um bar.



Cadeira de Bar

Despejada, desejada, desprezada;
Era noite clara quando avistei a finaleira;
Entre uma, duas ou três saideiras, não
suportei o peso e gritei;
Rompida ao pranto, alegrei-me;
Agora serei da rua, do lixo, do que eu quiser;
Não mais posta a ouvir lamentos, mas
lamentar-se do esquecimento e da falácia;
Na esquina a disputa por não mais existir;
Encostada no muro aguardo o duelo final;
Sou o prêmio de consolação;
Vida de bar, de mar;
Brincando de ser sua e pertencente a todos;
Passando de mão em mão até cair no chão e
assim, romper-se ao infinito;
Existir, desistir ou somente ir;
Indo, falando, desejando, cantando,
chorando;
Vida de bar;

Jardim

Povoando o jardim e entregue as ervas daninhas;
Meia esquecida, meia lembrada;
Meio alta, meia baixa;
Vou me corroendo em ansiedade e borboletas;
Vivo em harmonia com os animais peçonhentos que me são caros;
O céu que um dia fôra azul, hoje está entregue ao rumor dos amanhãs;
Tinha tudo, ou quase tudo, hoje nada tenho de ti;
Debruçado em uma caixa de entulhos, acompanho olhar que deixo para trás;
Dias quentes, risos largos e instantes sombrios;
Partindo liberto os cânticos de natal reprimidos;
Nem ligo;
Balanço o ombro e não olho mais para trás;
Sigo em direção ao abismo;
Aço voo na imensidão de mim;
Calo e cego;
Ando e sinto; Sento;
Santo, que sonso;
Falsa modéstia;
Controvérsia, cotovelo, cotovia;
Desperta a esperança, alçando altos oos em busca de um novo jardim;
E pouso, acalmo, amargo, assombro;
Agora assento o assunto;
Desacomodo e amanso;
Entre um viver e sobreviver.

Cadeira de ferro:
* encontrada dentro de uma caixa de ele-entulho na entrada de uma rua com saída, onde funcionam diversas residências, dia 15/06/14 às 17:45hs.
* de ferro reforçada, assento enfiado e com corações em todas as pernas
* não possui assento e tem uma rede de jacarandá



→ Levei para casa, cortei as pernas em uma altura que eliminasse as corações, com o que é feita com uma serra de quebra, brinde com leite mãe
Hoje ela tem uma planta em cima, então uma biquinho-ninguém.

Cadeira de madeira torneada II:
 * encontrada abandonada próximo de uma lareira
 dia 17/09/14 às 13:35 hs.
 * Cadeira antiga modelo colonial, sem janelas,
 somente encaixes colados.
 * apresentava os encaixes todos descolados, muito
 bem conservada pelo tempo de uso.
 * sem assento
 * cadeira de jantar antiga.

→ recalc, lixa e
 pintar na cor
 azul cobalto.
 Hoje ela faz
 companhia a
 outras cadeiras
 no jardim externo
 de minha casa.
 Já fez deslocamentos
 urbanos em perfor-
 mance.



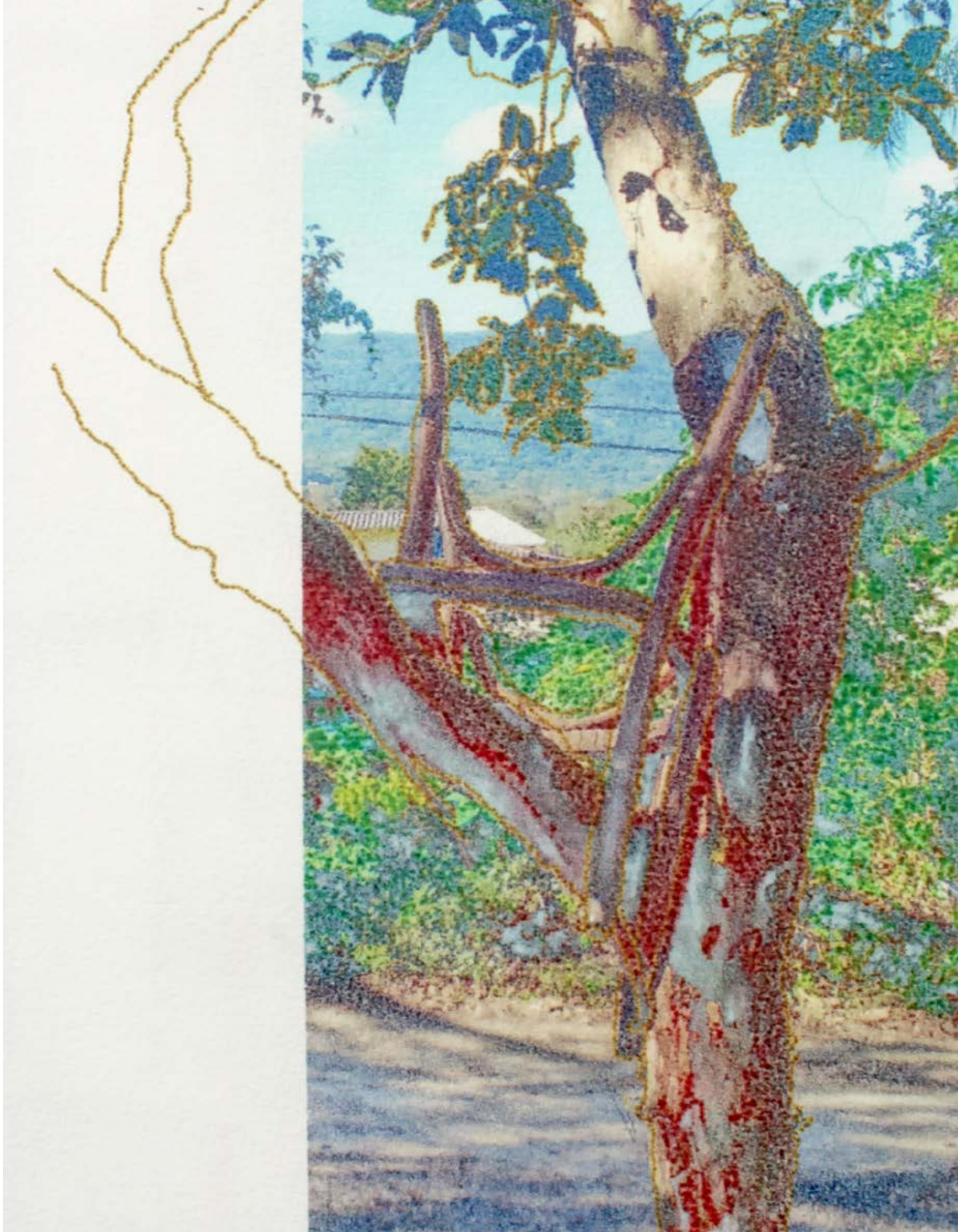
Dias azuis

Começando na sala, passando por todos os
 cômodos até chegar onde não pode mais ser;
 Tomando a rua como nova morada, ganhou
 frágeis dobradiças em seu corpo;
 Sendo móvel, vai onde quer;
 Livre, leve e louca;
 Querendo o que não queria, mas quero;
 Perambulando por aí, enchendo o mundo
 com palavras inúteis e formas decompostas;
 Ouvindo murmúrios de uma mobília morta;
 Sem passado, nem presente;
 Imprimindo decalques de mentiras em
 muros reais;
 Sementes de ilusões que o vento rancoroso
 espalhou por entre velas azuis;
 Onde vai parar esse lamento;
 Sentado, sedado, acomodado,
 desacomodado;
 Sob encaixes azuis de uma cadeira que anseia
 andar por entre caminhos sem fins;
 Chuvosos e melancólicos;
 Mas ainda assim, azuis.

“Imaginar é conhecer aquilo que ainda não é, a partir daquilo que foi, daquilo que percebemos e daquilo que vivemos” (JEAN-YVES & MARC TADIÉ, *apud* SALLES, 2006, p. 71). É como os autores dessa frase realmente descrevem em *Redes de Criação*: o imaginar está no porvir da criação, que é um desvendar, inventar, descobrir, que também tem relação com o perceber e apreender. Em outras palavras, é um ver/olhar/sentir sob o efeito do ato criador, que é responsável por fabricar novos mundos e dar novas visualidades ao habitual.

As narrativas ficcionais das cadeiras acontecem entre as visualidades e a linguagem, tendo como disparador o diário de pesquisa, onde faço as anotações e registros gráficos do que encontro. Outros diários gráficos também são envolvidos nesses registros em forma de caderno ateliê, em que faço estudos sobre cadeiras, expografias para exposições, ideias de trabalhos, pequenos textos e outras coisas que me vêm ao pensamento, como a forma de pensar sobre os campos de forças, das quais prefiro utilizar cores e formas para desenvolver o que penso ser seu campo em potencial. “Os esboços (desenhos nos diários) são como pensamentos visuais em movimento” (SALLES, 2006, p. 117), um pensamento criante em ação. Pensar em movimento, através de esboços, é uma das maneiras que utilizo para desenvolver uma ideia ou questão.

O ser da linguagem aparece sob o olhar dos objetos, pois reconheço na posição de incitá-los, na intenção de exteriorizá-los. Cadeiras que, como pensa Helene Sacco, adquirem o estatuto de ‘Ser’ pela atribuição poética assumida. Assim, deixam de ser objeto de desejo para serem o desejanste. Portanto, as narrativas dizem sobre um objeto vivente que se contamina com a vida e o meio por onde vaga. A palavra, muitas vezes, busca ser o próprio ser da linguagem e não o sujeito que fala, um sujeito porvir que está no “*Plano de Imanência*” (DELEUZE, 2005), lugar onde tudo é possível, onde as invenções são descortinadas. O Plano de Imanência, em Deleuze, refere-se a criar conceitos filosóficos, mas também compreendo como um lugar onde se cria planos para o pensar. E se “*Pensar é Criar*”, como diz Foucault (LEVY, 2011), então, os “*Planos de Imanência*” são lugares de invenções, lugares onde as invenções acontecem, provocadas pela movimentação das forças que se apresentam sempre em constante ação, na qual o sujeito em prática de si encontra-se.



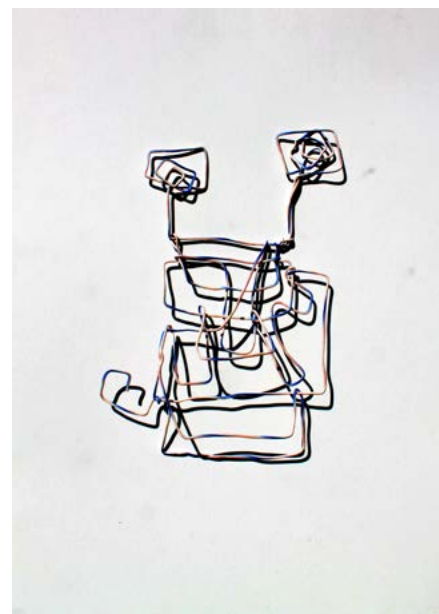
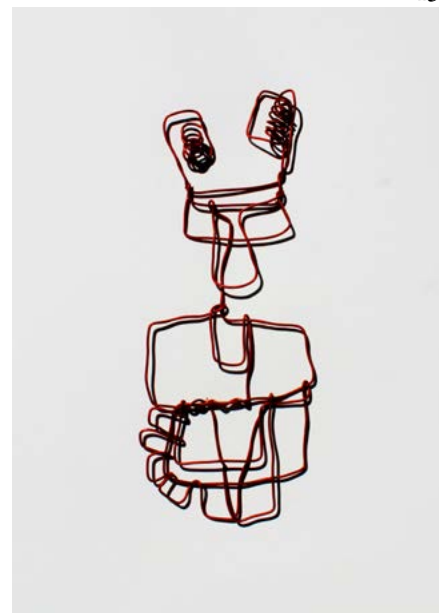


41.



42.







Apropriando-se de um objeto cotidiano

Ao traçar discussões sobre a cena contemporânea nas Artes Visuais que tem como tema a utilização de objetos em suas construções poéticas, logo lembramos dos artistas e movimentos que moveram, ou mesmo ousaram, o meio artístico, como: Marcel Duchamp, o Dadaísmo, as colagens Cubistas, a Pop Art e Andy Warhol e também, por que não, Joseph Kosuth com seus objetos conceituais. Essas e outras manifestações trouxeram para as construções artísticas o envolvimento com as coisas cotidianas que cercavam cada artista como uma possibilidade de potencial criativo, assim como o rompimento com a representação.

O ato de apropriar-se de algo que aparentemente não lhe pertence tem se tornado uma prática cada vez mais significativa no contexto contemporâneo, pois somos pós-modernos e essa foi a herança que recebemos. A busca pelo novo se extinguiu, tudo já havia sido feito, e restaria olhar à sua volta, colher fragmentos e combiná-los de forma significativa. Assim, o artista começa a observar o que o cerca, o cotidiano, e utilizar o objeto como manifestação ou referência para seu trabalho. Com a morte da representação e o fim do discurso do autor como subjetividade interiorizada, os objetos surgiram como aliados dos artistas para novas proposições no campo da Arte. Apropriar-se de um objeto para construir significações e singularidades também foi a saída encontrada para fugir da conformidade e elaborar a crítica.

Compor essa relação de apropriação de um objeto cotidiano – a cadeira – para construir significações para o fazer Arte é onde este objeto de interesse se instala. Uma relação de embate de forças que sempre resulta em algo interessante, como nos diz Baudrillard (2009):

Não se trata, pois, de objetos definidos segundo sua função, ou segundo as classes em que se poderia subdividi-los para comodidade de análise, mas dos processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta (p. 11).

Da apropriação da cadeira resultam novas formas de convivência com o objeto, trocas (afecções) e uma produção artística. Um processo que se instaura no fazer desalojamentos, desdobramentos e questionamentos sobre as outras funções possíveis para um objeto. “É preciso sonhar muito diante de um objeto para que este determine em nós uma espécie de órgão onírico” (BACHELARD, 1988, p. 160). Os objetos participam da poética de vários artistas contemporâneos, dentre eles, Helio Oiticica, Marcelo Silveira, Guto Lacaz, Regina Silveira, Vik Muniz, Doris Salcedo, Helene Sacco, Ai Weiwei, Caio Hui e Francisco Klingner Carvalho.

redimensionar e os ressignificar, quando retirados de sua banalidade utilitária para um contexto onde terá novas implicações no âmbito da crítica, metáfora ou memória. Inventaria uma espécie de apropriação do mundo e suas coisas criando uma nova dimensão, uma nova forma de pensar o objeto (GASSEN, 2006, p. 25).

Em minha produção poética, a cadeira é deslocada de sua função, ganhando uma ressignificação e um redimensionamento, como sugere a referida autora. Sua apresentação concebe outras possibilidades para o objeto, novos mundos distanciados do habitual e do doméstico. A apropriação instaura aberturas para o desconhecido e possibilita tornar visível o invisível e o indizível. Tudo está conectado em uma rede de pensamento e criação em que “o movimento criativo é a convivência com mundos possíveis” (SALLES, 2006, p. 29), que se configuram a partir da apropriação e do deslocamento do objeto de seu lugar usual.

Na percepção como docente, aproprio-me deste objeto para criar situações de desconforto em relação ao que já conheço, propiciando o encontro de novas soluções para as mesmas dificuldades ofertadas no ensino. Busco ressignificar o fazer aula através da criação de novas formas de ver/olhar para as coisas do cotidiano, no desígnio de aproximar arte e vida, ensino e aprendizagem, professor e aluno.



45.



47.



46.

Metodologia operativa da pesquisa no ateliê

Mantenho entre os muitos objetos, materiais e livros, uma lista de referências de artistas que utilizo como metodologia operativa de pesquisa no ateliê. O modo como me relaciono com as imagens das obras desses artistas não advém de uma análise estética interpretativa, analítica, ou sob o ponto de vista da semiótica. Também não tenho a intenção de usá-las como base para um trabalho, mas sim como fruição de imagem desencadeadora de elementos relevantes para a pesquisa, como por exemplo: uma cor que me move a compor uma paleta; uma forma que instiga uma nova possibilidade de corte; um material empregado de modo inusitado que acende a descoberta por um objeto guardado em meio aos muitos materiais do ateliê; uma composição que instiga a pensar o trabalho de outras maneiras; um enquadramento diferenciado que reabre um modo de ver/olhar para um trabalho em processo; uma luz incidindo sobre o objeto que instaura outros territórios, e assim consequentemente.

Essa lista de artistas é totalmente mutável, pois aumenta à medida que encontro outros artistas que me tocam ou atravessam de alguma forma. Os artistas que me interessam são os que têm relação com o objeto cadeira ou que trabalham de forma pictórica, direta ou indiretamente, mesmo que tenham realizado poucas ou apenas uma obra com esse objeto. Basta terem acionado algo em mim e serão enredados pelo meu olhar. Essas imagens de cadeiras de outros artistas movem o meu pensar para um ateliê que se movimenta o tempo todo, acionando e promovendo diferenciação nos modos de ver/olhar/sentir em relação a tudo o que me cerca. Desde uma pequena mancha na parede que nunca havia observado, até uma cor refletida pelo sol dentro de casa. Sou afetada por essas imagens a ponto de mover os processos de criação pela rua por onde passo e nos afazeres da vida diária, como: na ida ao supermercado ou à padaria; no trajeto pelo qual me desloco da minha casa para a universidade; enquanto retiro as folhas do jardim ou observo o horizonte, pela janela do ateliê procurando saber se irá chover... Às vezes, me pego procurando na paisagem algum tom, daquela cor que minha memória teimou em guardar, de alguma obra vista; ou buscando linhas que possam dialogar com uma composição em construção; ou, quem sabe, buscando formas que tenham relação com uma obra específica; ou, ainda, andando pela rua de cabeça baixa procurando encontrar algum pequeno objeto pelo chão, que venha a ter relação com algo do processo, ou talvez traga uma significação para um novo fazer.

A metodologia operativa do ateliê instaura processos e acende modos de operar a materialidade a partir da percepção. Assim, as imagens das obras dos artistas referência são misturadas às minhas, e nessa mistura formam-se *atlas de imagens*²⁴ que dialogam entre si, compondo pensamentos articulados pelas próprias imagens, operando significações

²⁴ O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (1866-1929) é um conjunto de imagens (sem legenda) que busca aproximações intuitivas e diálogos afastados no tempo e espaço. “[...] é uma espécie de enciclopédia de movimentos em constantes andanças no tempo, de tensões e de outros afetos que se inscrevem e habitam o inconsciente da memória humana coletiva, tal como as camadas geológicas” (SAMAIN, 2012, p. 56).

que me dizem respeito, mas que não estão ao meu alcance. São como pistas oferecidas pelas próprias imagens. Mas, afinal, o que querem as imagens? Como pensam as imagens? Essas são questões levantadas por Etienne Samain (2012) e levadas a outros pesquisadores na tentativa de encontrar várias direções, tropeços e desvios para enfrentar esse diálogo amplo proposto pelas imagens. Estas também são interrogações que me movem a buscar significações e singularidades, para compreender as relações estabelecidas pelas imagens que detenho.

Esta constelação de imagens que construo torna-se agenciadora de subjetividades, promovendo aproximações, diálogos e afetos. Cria potência à medida que se movimenta, se desloca e se agrupa, gerando diferentes possibilidades de olhares e significações, pois “[...] a imagem é um lugar de articulações e também de conflitos” (SAMAIN, 2012, p. 133). Portanto, o pensamento da imagem é o resultado e o portador de perturbações. Georges Didi-Huberman sugere-nos que a imagem é feita de sentidos, mas não somente disso: “uma das grandes forças da imagem é a de produzir ao mesmo tempo sintoma (ruptura dentro do saber) e conhecimento (ruptura dentro do caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31). Assim, ao manipular essas imagens propondo uma interação entre elas (as minhas e as dos outros artistas), provooco sentidos e sintomas, encontrando direções obtusas, particulares e ambíguas de compor.

Enquanto transito por entre lugares físicos e móveis do pensamento criativo, as imagens das cadeiras dos outros artistas se misturam às minhas. Criam sensações de desconforto e suscitam caçar na escuridão da memória pretexto para existirem. As imagens das cadeiras são a “*presentificação de uma ausência*” (SAMAIN, 2012, p. 136). Ela detém um passado, mas não tenho o relato definido desse acontecimento. “Sendo sua história inapreensível em sua totalidade, resta-nos preencher com dados do nosso imaginário as brechas sempre existentes entre os fragmentos coletados [...]” (p. 136). Assim, preencho esses espaços de ausência com camadas de cores, formas e planos, materialidades que são empregadas no tempo/espaço em que se concretizam. Desse modo, o pensar cria e recria maneiras inusitadas e impossíveis de compor, monta e remonta trabalhos no real imaginário em que aportam, tentando encontrar um lugar ‘Entre’ para pensar a imagem e a pintura de modo expandido, na qual busco me reconhecer.

Descobrimo novas possibilidades de inventações

Como já foi mencionado no início deste capítulo, a coleta e a construção das narrativas visuais e textuais das cadeiras é um dos objetivos desta Dissertação, com o fim de transitar pelo processo criativo dos objetos epistêmicos com o propósito de criar produção poética. A ideia surgiu no início da pesquisa como uma possibilidade de desdobramento do processo de investigação das cadeiras. Há um bom tempo, venho me sentindo afetada pelas cadeiras que encontro pelo caminho, abandonadas nas ruas ou no lixo. E nessa necessidade de sempre estar em busca de uma falta (que está

no devir da criação), comecei a registrar essas cadeiras de forma gráfica e/ou fotográfica. Partindo desses registros, criei narrativas que contemplam a invenção de novos mundos para esse objeto. As fotografias foram manipuladas em sua configuração de cor, brilho, luminosidade, contraste e composição, assim como também sofreram intervenções gráficas com desenhos, na intenção de abrir passagem para o mundo onde, acredito, as cadeiras transitam, um outro mundo possível.

A técnica de impressão, a monotipia, foi uma das formas empregadas para materializar a imagem produzida, obtendo-se com isso uma nova visualidade do trabalho. Essa técnica consiste em manipular a fotografia no computador, sendo depois impressa em acetato (material onde a tinta não penetra, portanto, não seca) e transferida para o papel, pelo contato, através da prensa de cilindro para gravura em metal. A qualidade da impressão varia de acordo com o papel utilizado e a pressão colocada na prensa. Os papéis que utilizei como base para a impressão foram o papel japonês para Sumiê, por ter uma boa absorção e nitidez na transferência da imagem, e o papel de aquarela umedecido com água destilada. A escolha pela utilização desses papéis vem de testes feitos previamente, sendo constatada uma maior qualidade para a proposta.

As narrativas visuais e textuais que trago neste trabalho transitam por entre poéticas de lugares de inventações, apresentações e descobertas de novos lugares habitáveis para as cadeiras. A produção poética não foi limitada em uma única técnica, mas foi contaminando-se por diversas formas de fazer, compreendendo que o processo criativo se constrói no âmbito de lugares e objetos inventados; portanto, também inventa um por fazer. Assim, não são possíveis de delimitação e de estanque, nem elimino a possibilidade do surgimento de outros modos e outras invenções durante o caminho. Invenções que surgem quando menos se espera, surpreendendo o processo e nos presenteando com momentos de percepção, que advêm de um certo envolvimento com o objeto ou com trabalho em si, como afirma Antoni Muntadas em sua obra, que mais parece uma instrução: “*Atenção: Percepção requer envolvimento*”²⁵. O artista nos alerta sobre a relevância de repensarmos nossa compreensão das coisas comuns e o tempo que dispomos para isso, pois o envolvimento requer um tempo de dedicação e enamoramento. Os novos modos de fazer sempre surgiram no meu processo durante o próprio fazer que, enquanto faz, inventa um por fazer, como diz Pareyson (1997).

Ao dialogar sobre a possibilidade de encontrar novos modos de fazer enquanto desenvolvia a pesquisa, lembrei-me de como os objetos encapsulados surgiram, de um fio de cobre enrolado no dedo. Lembro-me de que, enquanto

²⁵ A obra faz parte do projeto em curso On Translation, que tem sido mostrado internacionalmente. Funciona como uma instrução e desafio para o espectador. O curso da vida urbana cotidiana é acompanhado por uma massa de sinais, os quais visam persuadir, explicar e influenciar a maneira pela qual nós existimos na cidade. Muntadas analisa as possibilidades e as complicações da linguagem e da comunicação, tanto na arte como na vida, e fala: “Eu não invento nada, sou um observador do que acontece na realidade [...] às vezes não temos o que fazer, o que já existe, pode ser visto de outra forma”, tal como Nicolas Bourriaud preconiza em seu livro sobre a pós-produção. Fonte: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=138>. Acesso em: 8 mar. 2018.

desenhava no caderno ateliê, dei de mão em um fio de cobre que estava ali em cima da mesa e pus-me a enrolar no dedo fazendo pequenos círculos e espirais. Pensei logo em desenhar uma pequena cadeira com o fio, e assim o fiz. Depois da terceira cadeira, feita com o cobre, dei-me conta de que poderia construí-la com arame um pouco maior. E por que não sair do plano bidimensional para o tridimensional, com sustentação para que também pudessem ser apoiadas sobre uma superfície? Adiante disso, os materiais foram sendo testados e inseridos no objeto como forma de compor a estética da inventação, utilizando: fios, linhas, barbantes, peças de metais, tecidos e outros objetos que foram sendo adicionados à composição.

Assim, penso que estar aberta e suscetível ao novo faz parte da pesquisa e do processo de cada artista; não se fechar a novas experiências que poderão surgir, enquanto desenvolvo o que destinei ser o trabalho poético para esta Dissertação. Pois acredito que limitar a criação é restringir a experiência estética e singular que é essencial para o processo criativo. Contudo, novas inventações são sempre bem-vindas para o mundo dos objetos epistêmicos. É nesse devir da criação que os objetos sobrevivem e se multiplicam, desdobram-se em outros e abrem-se para novos, trocam de roupa ou de estilo, dialogam e povoam nossa imaginação, estando abertos para o que surgirá, a qualquer momento, entre o mundo real e o imaginário.

Compreendo as narrativas ficcionais das cadeiras transitando por caminhos entre a pintura e o desenho, a pintura e o objeto, a fotografia digital manipulada e o desenho, e a linguagem textual. Caminhos esses que se entrecruzam e relacionam-se de alguma forma, acendendo em alguns momentos pontos de contato; contaminam-se, trocam experiências, aprendizados e saberes. Quando me refiro à pintura, nem sempre quero dizer de uma prática com tintas e pincéis, mas um modo de pensar pintura através de planos de cor, camadas, texturas e principalmente as formas de compor cada trabalho, que podem ser construídos com outros elementos que não exclusivamente tinta, mas utilizando-se da cor como principal referência para a composição, a pintura fora da pintura. Sabe-se que as quantidades de cada cor, colocada em seu contexto, interferem consideravelmente no resultado final da composição, assim como a ambientação e a temperatura que cada trabalho assume quando exposto à determinada cor ou tonalidade. Portanto, penso cada trabalho como uma construção pictórica que se molda e se constrói a partir de sobreposições e justaposições de elementos que escolho, e que consequentemente têm em suas estruturas cores dominantes, mas principalmente materialidade pictórica.

A pintura e o desenho são formas de narrativas visuais que trafegam entre o desenho pintado e a pintura desenhada. São construções de cadeiras bidimensionais que insinuem planos de cor através de hachuras mais abertas ou mais fechadas, possibilitando uma maior ou menor entrada de luz, diferenciando assim as tonalidades. Fazem parte disso os estudos de cadeiras, com a criação de detalhes com círculos, quadrados, retângulos, quadriculados e listas seriadas que sugerem texturas, tonalidades e diferentes aberturas de luz. Outra possibilidade são os desenhos coloridos de detalhes dessas cadeiras que também apresentam pictorialidade, abrindo janelas para um pormenor dos objetos.

A pintura e o objeto comunicam um objeto pictórico que, apesar de ser tridimensional, não se trata de uma escultura, nem contém tinta como material de destaque, mas um objeto construído a partir da justaposição e sobreposição de materiais diversos, priorizando os planos de cor e a materialidade do objeto que o constituirá. Como exemplo, as cadeiras encapsuladas, que são constituídas de arame, fios coloridos e pequenas peças distintas de metais, tecidos etc. Elas são alçadas aos planos pictóricos da inventação, objetos que se estabelecem segundo os modos que a constituem, sobreposição de materiais que respeitam o modo de pensar pintura.

Já a fotografia e o desenho são formas de narrativas visuais que pensam as imagens das cadeiras abandonadas na rua como possibilidades de coexistência. Os desenhos são sobrepostos às imagens, pensando em camadas de interferências de visualidades, e sugerem passagens de planos. As imagens transitam entre o real e o real construído através do imaginário dos objetos inventados; mundos que se entrecruzam através da criação. O potencial da imagem circunda entre mundos do sensível e da memória do devaneio poético²⁶ confessando uma imensidão poética de um objeto, como sugere Bachelard (1988, 1993).

Na linguagem textual dos objetos, as narrativas evidenciam o imaginário poético de um objeto que não é mais visto como algo inerte, mas com anseios e vontades. As narrativas desafiam o mundo real do leitor conduzindo-o a visitar os lugares imaginários por onde os objetos transitam, criando histórias sobre a vida de um objeto e respondendo a experiências simbólicas de subjetividades. Logo, a subjetividade do autor se perde por entre as falas da cadeira e a própria linguagem, transparecendo a existência de um mundo paralelo entre nós (seres humanos) e os objetos (ditos inertes).

As narrativas ficcionais que contemplam o trabalho poético desta pesquisa versam sobre imagens construídas de diversas formas, em linguagens que se contaminam e se complementam, como mencionadas nos parágrafos anteriores. Pinturas desenhadas, objetos pictóricos, imagens que anunciam outros mundos, palavras que revelam mundos colaterais. Dialogam por entre os trânsitos determinados pelas inventações das cadeiras. Mundos paralelos entre a linguagem e a materialidade do objeto, que possui como porto seguro o espaço da criação. As imagens produzidas fazem parte do processo criativo de um objeto epistêmico em trânsito, que anunciam instâncias afetivas e novos lugares possíveis.

²⁶ Gaston Bachelard (1988) compreende o devaneio poético como um “sonhar acordado”, dando voz às imagens provenientes dos sonhos intensos. O autor ressalta a importância desse evento não apenas nas crianças, mas também nos adultos, pois os devaneios esclarecem a alma em um mundo alimentado pela vontade de viver. “[...] O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a ‘inclinação do devaneio’ — uma inclinação que sempre desce —, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece. Assim, quando se devaneia, nunca é hora de se “fazer fenomenologia” (p. 5). “[...] O devaneio que falamos aqui é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever”. “Todos os sentidos despejam e se harmonizam no devaneio poético. E essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta é que a consciência poética deve registrar” (p. 6). O devaneio sempre está diante do grande universo que é a tela em branco, a folha à espera da escrita, o porvir da criação.

A criação de novas visualidades para a cadeira faz-nos pensar sobre a verdadeira utilidade dos objetos cotidianos. Será ela somente para sentar-se? Acomodar-se? Descansar? Podemos nos surpreender acerca de sua (des)utilidade quando nos possibilitamos olhar para ela de outra maneira, não mais de forma usual. Todos os objetos ditos domésticos, acredito que possuem seu potencial poético adormecido, basta pararmos para observá-los de maneira um pouco mais demorada e apreendê-los de outro modo. O poético está ali, mesmo não aparente. Depende de nós atribuirmos a eles esse potencial de criação, demorando-nos em sua apreensão, deixando o sensível apropriar-se de nossos sentidos e deixando-nos envolver pela imensidão íntima do objeto através do acionamento de outros modos de ver. Assim, penso que os objetos são muito mais do que coisas das quais usamos e depois descartamos. Eles possuem a condição de absorver parte de nossas afetividades e vivências, como uma impregnância da vivência real. Adquirem cargas históricas e conotações simbólicas que buscam fazer memória ao esquecido: são testemunhas oculares do tempo. Eles são a presença, em fragmentos, da ruína e, ao mesmo tempo, testemunha de uma ausência humana.



CAPÍTULO 3

Exercitando o Sentar

3. Exercitando o Sentar

Explorando os caminhos que compreendo como relevantes para esta investigação, chego aos três pontos que considero pertinentes: o processo criativo, o objeto epistêmico e o caminho docente. Os três foram delineados de modo a ampararem os desdobramentos desta investigação, pontuando os lugares geradores de conflitos benéficos para a pesquisa. O processo criativo como lugar efervescente de ideias e de potências do devir; o objeto epistêmico como elemento criativo, reflexivo, poético e impulsionador do conhecimento; e o caminho docente como um campo de força mutável, que está sempre em constante transformação, modificação e transbordamento. Esses lugares de trânsito são trazidos para a pesquisa como campos de forças em potencial para refletir sobre as práticas artísticas e pedagógicas no Ensino das Artes Visuais, o qual é considerado polivalente para esta investigação.

Compreendo a metodologia da pesquisa *em Arte Contemporânea* para investigar esse lugar móvel entre práticas artísticas e saberes pedagógicos (teorias), refletindo sobre um pensar *com* arte e não *sobre* arte, através da imersão no processo criativo, que gerará atravessamentos e interlocuções entre instâncias distintas e específicas do seu campo. A questão central, na qual esta investigação se ateve, para colher reflexões e traçar novos deslocamentos (no sentido de mudanças, e assim, novas questões), foi: Como os modos de ver/olhar/sentir do processo criativo com os objetos epistêmicos poderão ser o eixo gerador de potência criativa e reflexiva e assim propiciar a construção docente? Conforme a pesquisa foi se delineando, outras questões referentes à proposta foram surgindo: Como descobrimos nossos próprios objetos epistêmicos? Que caminhos podem ser lançados pelo artista professor para que outros venham a experienciar este processo poético? De que forma isso pode se configurar? Qual a relevância disso tudo na formação docente? Para realizar travessias por essas fronteiras, busquei dialogar com os seguintes autores: para falar sobre a experiência necessária para promover mudanças, proponho um encontro com John Dewey (2010) e Walter Benjamin (1994); sobre as conexões e as redes de saberes, dialogo com Cecília Salles (2006); para transitar pelo processo criativo, proponho Cecília Salles (2009) e Luigi Pareyson (1997); na poética do espaço e do objeto, assim como a poética da criação, busco diálogos com Gaston Bachelard (1993, 1988); e sobre a construção docente, trago Marcos Villela Pereira (2013) e Jacques Rancière (2015). Outros autores também são consultados e envolvidos nessas conversas, assim como artistas e pesquisadores, a fim de contribuir para um novo pensar que, enquanto pensa cria, e enquanto cria muda seus modos de ver/olhar/sentir em relação ao mundo e à vida, gerando reflexões e questionamentos sobre seu próprio fazer.

Assim, a pergunta da pesquisa desdobra-se em seu objetivo geral e culmina nos seguintes objetivos específicos:

- colher narrativas visuais, compondo um diário gráfico que atravesse a pesquisa poética e a docência;
- buscar uma reflexão sobre os objetos epistêmicos, e como eles poderão vir a ser geradores ou potencializadores de forças;

- construir narrativas ficcionais de cadeiras como trabalho poético, que se referem ao meu objeto epistêmico, como meio de travessia docente no qual estou inserida.

Uma pesquisa *em* Arte Contemporânea é feita de processos e acontece no trânsito ininterrupto entre prática e teoria²⁷. Assim, o pesquisador em Artes sempre irá partir da sua prática, sendo que, através dos procedimentos da mesma prática, investiga um veio teórico. Portanto, “[...] é no meio que convém fazer a entrada de um assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância [...]”, é o que nos diz Lancri (TESSLER & BRITES, 2002, p. 18). E foi a partir desta citação que encontrei a primeira impulsão para a pesquisa. O autor nos situa realmente no entre, no vaivém constante de forças que atravessam uma pesquisa, entre o outro e si mesmo, exatamente no lugar onde estou, no meio.

Se o desvio pelo outro abre o acesso a si mesmo, se permite, por objetivação progressiva, o acesso ao objeto de estudo que cada um escolheu para si na intimidade solitária de seu pequeno monte de segredos, trata-se sobretudo, no fim das contas, de se desafiar, de desdenhar o segredo, e de tratar ‘a si mesmo como um outro’ (LANCRI, 2002, p. 21).

Para Lancri, o Outro é uma espécie de lugar, um desejo que provoca a busca por realizar esse desejo, seja de saber ou de empreender uma pesquisa. O almejar alguma coisa traz uma possibilidade de abertura de si mesmo através do processamento que instaura. Contudo, o sujeito em prática também se processa, pois, estando “[...] às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta” (REY, 2002, p. 126).

A pesquisa *em* Arte Contemporânea parte de um conceito aberto, em que o objeto de estudo é construído junto à pesquisa, através do processo de criação, não havendo um modelo fixo e aplicável. Por isso, difere-se da pesquisa *sobre* Arte, que é concedida a partir de um objeto pronto. Assim, diz-se que a pesquisa *em* Arte é (s) *cem modelo*, pois é diferente em cada pesquisa por se tratar de processos, que é diferente para cada um. “A metodologia *cem modelo* implica que existam tantas metodologias quanto artistas e/ou obras [...]” (REY, 2002, p. 132, grifos da autora). Uma pesquisa *em* Arte Contemporânea apresenta seu objeto em constante devir, em processo de formação e transformação, assim como o estudo de uma poética, em que o relevante “[...] não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra se fazendo” (REY, 2002, p. 134). E assim, considero a teoria da formatividade de Pareyson (1997) como relevante para pensar a pesquisa, pois traz um fazer que seja ao mesmo tempo uma invenção do modo de fazer, invenção esta que está

²⁷ A palavra ‘teoria’, neste caso, deve ser entendida como um conhecimento específico e interdisciplinar, e não como um conhecimento absoluto e aplicável como verdade (REY, 2002).

instaurada no processo de construção dos objetos epistêmicos propostos por esta Dissertação.

Portanto, os objetivos desta pesquisa discorrem sobre processos de criação, propondo dialogar com os objetos epistêmicos, em busca de reflexões e problematizações pertinentes à investigação (de transitar pelo processo criativo e docente). Como se trata de um objeto em constante transformação, constrói-se junto à pesquisa através dos diários gráficos e das narrativas visuais e textuais das cadeiras, atravessando momentos da docência e da prática artística, gerando potências e singularidades.

Realizar uma pesquisa neste âmbito, portanto, é investigar um processo e, conseqüentemente, ser processado por ele, através dos processos investigativos do fazer 'obra', pois o objeto de estudo advém do processo criativo. É o ato de fazer, mas também as interpelações decorrentes das inquietações dos desdobramentos do seu decorrer. Por conseguinte, advém de uma investigação entre ideia e ação, os caminhos escolhidos, ou que muitas vezes nos escolhem.

Neste caso, o artista pesquisador é aquele que parte de sua *práxis* para delinear um trajeto que não terá ponto de chegada, como um fim absoluto da pesquisa, porque se trata de um processo, mas haverá muitos meios e possibilidades de desdobramentos. É como uma experiência estética que não tem uma cessação, apenas consumação (DEWEY, 2010). Assim, quando o artista termina uma série de trabalhos, isso não quer dizer que o trabalho se estancou, terminou, chegou ao fim, pois existe uma relação que é constante no processo criativo e perceptivo do fazer 'obra', que é a contingência de se transmutar em outras coisas. Assim como o trabalho poético é também o processo docente, no qual o sujeito em prática tem a possibilidade de modificar-se a todo o momento, produzindo diferenças de si mesmo, desdobrando-se em outras possibilidades de fazer aula a partir das experiências advindas do próprio percurso.

Meu processo docente caminha nesse curso, descobrindo outras maneiras de fazer aula a cada nova proposição apresentada. Observo que a prática do ateliê desencadeia no meu processo de fazer aula diferenças no modo de compor os planos de aula, através do processamento instaurado pelo ato de fazer. Portanto, uma aula nunca será igual a outra, sempre há algo diferente para propor, pois nos modificamos a cada dia, apreendendo diversas coisas através das experiências advindas do percurso. Assim, procuramos buscar desdobramentos daquilo que fazemos. Enfim, a produção e a vida nos conduzirão a novos procedimentos que nos levarão conseqüentemente a novos trabalhos, sempre. Isso é o que considero relevante em uma pesquisa *em* Arte Contemporânea: estar sempre no âmbito do entre, do percurso, do interstício.

Encontrando significações para uma Pesquisa em Arte Contemporânea

Para transitar por entre os caminhos desta investigação, delineei procedimentos que pudessem conduzir-me pelos lugares que demarqueei como relevantes para pensar esta pesquisa. Portanto, os procedimentos versam entre práticas

artísticas e pedagógicas, com observação dos diários de pesquisa (diários gráficos), construções de narrativas visuais e textuais de cadeiras, fotografias e micropráticas. Como primeiro passo, criei um caderno de pesquisa que envolve um diário gráfico com narrativas visuais e textuais sobre meu objeto epistêmico (a cadeira) e também registros fotográficos de cadeiras, como meio para pensar no trânsito entre a poética do objeto e os métodos utilizados para as práticas pedagógicas. Também disponibilizei outros diários menores que serviram como lugares de anotações das práticas artísticas, reflexões (questões) sobre as travessias docentes e estudos gráficos de cadeiras. As práticas artísticas aconteceram no ateliê em formas de monotípias, feitas a partir de fotografias manipuladas, desenhos dos diários e narrativas construídas através das cadeiras encontradas na rua (*objet trouvé*). As práticas pedagógicas foram vinculadas à microprática realizada com o público-alvo.

No que se refere aos procedimentos da coleta de dados, realizei microprática em ateliê, com alunos de Graduação em Licenciatura em Artes Visuais de diferentes fases da UNOCHAPECÓ/SC, com a construção de trabalhos poéticos relacionados a objetos. Foi uma proposição de cunho imersivo no processo criativo, com a construção de objetos poéticos e narrativas textuais, partindo de suas experiências, criando assim meios para que se possa ter uma possível experiência estética. Esses objetos poéticos estão inseridos no âmbito do objeto arte e não da escultura, por percebê-los como um objeto utilitário elevado ao plano conceitual da arte. Em outras palavras, o objeto perde seu valor prático e ganha um elemento sensível. De utilitário passa a elementar do poético. Penso nessa dicotomia como algo inerente ao processo criativo de um objeto que está inserido em nosso cotidiano, e que necessita de um distanciamento para consolidar uma poética. Pois, em um primeiro olhar, tende à inclinação de percebê-los como objetos utilitários para, posteriormente, através de um distanciamento, apreendê-los sob uma possível forma poética. Assim, essa dicotomia auxilia na compreensão do objeto conceitual.

As micropráticas, segundo Lampert (2017), referem-se a práticas artísticas com duração de quatro horas, em que o indivíduo possui um tempo reduzido para criar e resolver seus problemas, levando o sujeito a uma desacomodação de seu saber/fazer, instaurando novos modos de fazer, novas descobertas, e assim outras possíveis reflexões sobre o ver/olhar/sentir, que é próprio da poética. Compreendo também a relevância em propiciar experiências no campo da criação para ocasionar experiências estéticas e possivelmente singulares, assim como, através das micropráticas, propiciar a possibilidade da diferenciação de si mesmo por meio do constante reinventar-se que o processo de criação instaura.

Dos planejamentos para as micropráticas, propus um encontro com vinte participantes, que receberam direcionamentos antes da prática. Fiz uma apresentação sobre o que é um objeto epistêmico e como um objeto utilitário pode vir a ser um objeto poético, exemplificando com artistas que trabalham com objetos dentro dessa perspectiva, em especial, mobiliários. Feito isso, convidei todos a identificarem objetos significativos em seu dia a dia, mergulhando seus pensamentos nos espaços de sua casa, escola, trabalho etc. Dentre essas identificações, sugeri que construíssem,

em dimensões tridimensionais, um objeto que transitasse entre o real e o imaginário poético dos objetos epistêmicos. Disponibilizei materiais diversos, como: arames, fios, barbantes, tecidos, pedaços de plásticos, metais e diferentes objetos, bem como cola, fitas e outros possíveis materiais para sua confecção. Com o objeto construído, propus que fizessem uma narrativa textual, compreendendo a linguagem ficcional poética, crônica, de contos, histórias ou linguagem visual. Ao final, reuni todos em volta dos seus objetos com fins de avaliação sobre a prática e suas percepções acerca da experiência proporcionada.

As técnicas utilizadas para a elaboração dos trabalhos foram escolhidas individualmente, envolvendo diversas linguagens como prática de trabalho com diversos materiais em: pintura, desenho, gravura, assemblagem, instalação, arte conceitual etc. Foram disponibilizadas várias opções de materiais básicos para a estrutura, assim como ampla variedade de materiais para que cada um desenvolvesse seus métodos de construção. A ideia foi de uma proposta que possibilitasse descobertas de novos meios de fazer, reinventando-se através da construção de um objeto tridimensional. Observei cada discente, por compreender que o método de ensino e aprendizagem em cada um se difere pelas experiências que adquiri durante suas travessias, e as escolhas que fazem entre o que os afeta.

Assim, a microprática proposta nesta investigação, como prática pedagógica, culminou em objetivos específicos: propor experiências na construção de um objeto poético, refletir sobre outros modos de ver/olhar/sentir do artista professor e experienciar a prática com materiais diversos na formulação de um objeto poético. A prática aconteceu de forma expositiva, participativa e dialógica, com apresentação de *Power Point*, imagens de obras de artistas que trabalham com objetos cotidianos, textos e referências para pesquisa. Também levei imagens dos meus trabalhos para fundamentar a poética dos objetos, como exemplo. A avaliação da prática aconteceu no final da proposta, de forma coletiva, quando conversei com os alunos sobre a experiência em ateliê, suas dificuldades, descobertas e fracassos, refletindo e relacionando tudo isso com as práticas em sala de aula.

Como já citado, os referenciais teóricos que trouxe para esta microprática foram: John Dewey (2010), a fim de pensar a experiência e o trânsito entre teoria e prática, essencial para o artista professor; Gaston Bachelard (1993, 1988), para pensar a poética do espaço, do objeto e do devaneio poético visto como necessário para a criação; e Marcos Villela Pereira (2013), para pensar sobre a formação do professor nas Artes Visuais. Considera-se o artista professor, nesta pesquisa, como um sujeito em constante prática de si, transitando entre práticas artísticas e saberes pedagógicos, já que seus fazeres e conhecimentos não acontecem de maneira estanque, pois se articulam em diferentes momentos do pensamento e da ação sobre a Arte e o Ensino. Assim, espera-se que o artista professor vincule sentidos sobre a experiência de seu fazer múltiplo, atrelado à reflexão sobre a experiência da prática artística e pedagógica no espaço subjetivo do ateliê.

Para pensar em como os procedimentos do ateliê podem interferir na construção do artista professor, observei,

durante a prática, o movimento de inserir e retirar materiais, através da sobreposição e justaposição de elementos, como composição de camadas que vão se constituindo durante o processo. Como cada um trabalhava com as escolhas feitas, os materiais escolhidos, os caminhos para a construção e os fracassos que também ocorrem durante o processo. Pois os procedimentos desenvolvidos em ateliê trazem um risco, assim como os acasos, erros e acertos, e o fracasso como acontecimentos significativos próprios da criação e das práticas docentes. Talvez, esses sejam os pontos mais pertinentes da prática, os procedimentos do ateliê. Como criar métodos que satisfaçam os desejos de inventar. De que modo o sujeito encontra maneiras de manipular tal material que resulte em potências de criação. Como transformar matéria em elemento significativo e gerador de potencial sensível. E o mais importante: como lidar com seus fracassos.

Os erros e os acertos fazem parte de quem vive em prática de si, cria linhas de fuga para encontrarmos diferenças de nós mesmos, sendo, portanto, relevantes para o artista professor pesquisador. Quando estou no ateliê, gosto de ter visibilidade de muitos e variados materiais, pois acredito que é por meio dos excessos que consigo fazer minhas escolhas. Contudo, nem sempre essas escolhas são acertadas. Muitas vezes, esbarro no engano, escolhendo opções que não são favoráveis àquela prática. Equívocos que, às vezes, acabam por descortinar algo novo, trazem crescimento pessoal e experiências significativas para o processo. Através da experiência de algo que em um primeiro momento fracassou, podem surgir novas possibilidades de práticas.

Os procedimentos do ateliê comunicam um método de construção, uma lógica na composição do fazer, seja o fazer 'obra' ou o fazer 'aula', pois os planos para as práticas pedagógicas podem e devem trabalhar em comunhão com as práticas do ateliê. Portanto, os procedimentos que utilizo para as construções dos trabalhos poéticos caminham lado a lado com os modos que me constroem como docente neste percurso. Eles começam com a preocupação ver/olhar/sentir, em relação ao entorno, aos objetos do cotidiano e às relações de afetos que estabeleço. A seleção das imagens, enquadradas pelo olhar, reagem aos afetos encontrados, mas também me afetam. É uma troca, um trânsito entre as coisas que me atravessam, e o que meu olhar consegue apreender e congelar em um tempo/espaço do real. Uma cor, uma forma, uma aglomerado de matéria ou apenas um pedaço de metal. Quando mergulho na imensidão de possibilidades dos materiais, é como se ultrapassasse a barreira do impossível para chegar à imensidão poética que os absorve e os contém, e lá encontrasse o porvir da criação, o poder da invenção, e tudo então se tornará possível. A materialidade das coisas é o que fascina, e transformar essa matéria (muitas vezes ordinária) em algo poético, com caráter estético e sensível, é sempre um desafio no trabalho.

Os métodos de construção dos trabalhos que desenvolvo vêm de um 'sentir a matéria'²⁸ como algo potente nela mesma; onde, através do sobrepor ou justapor materiais, constroem-se significações diferenciadas a cada novo trabalho. É um reinventar-se a todo momento por meio dos materiais escolhidos. Logo, os procedimentos do ateliê versam sobre um tempo de apreensão e apropriação dos materiais, para assim, escolher, reconhecer e manipular os elementos que serão utilizados para aquele trabalho, a fim de se desafiar em construir algo significativo e singular.

Assim, a metodologia da pesquisa *em* Arte Contemporânea compreende ser uma pesquisa aplicada, por gerar conhecimentos e interesses que servirão de apoio a novas experimentações no campo das Artes Visuais. Com uma abordagem qualitativa, pois se situa entre uma pesquisa descritiva, abarcando palavras, particularidades e subjetividades do artista professor pesquisador; com objetivos explicativos em relação à coleta de dados, por se relacionar a um método experimental que acontece a partir dos fenômenos e métodos observacionais de práticas artísticas e saberes pedagógicos.

Coleta de dados na UNOCHAPECÓ/SC

A coleta de dados foi realizada no dia 25 de abril de 2017, na Universidade Comunitária da Região de Chapecó (UNOCHAPECÓ/SC). A micropática aconteceu em uma terça-feira, das 19 às 23 horas, no ateliê de gravura da Universidade. Inscreveram-se vinte alunos do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Instituição das 1a, 4a e 5a fases e uma professora de metodologia do próprio Curso. A micropática teve como título: “O objeto Arte como processo criativo para o artista professor”, e contemplou uma prática artística com a construção de objetos e uma narrativa textual. O encontro proporcionou aos participantes uma vivência do processo criativo na construção da subjetividade do seu ser artista professor, considerando os processos de individuação, propiciando os modos de diferenciação de si mesmos através das desacomodações e das reinvenções trazidas pela micropática e que são próprias do processo criativo. Um exercício de reflexão do ser/estar/sentir do artista professor em meio às práticas de si e às possibilidades de encontrar novas questões e novas soluções para suas práticas pedagógicas.

A proposição foi voltada à construção tridimensional de objetos, compreendendo a linguagem do objeto arte, utilizando-se de diversos materiais e de uma narrativa textual do objeto criado. A proposta pedagógica foi elaborada da seguinte forma: em um primeiro momento, fiz uma breve apresentação sobre a micropática, apresentando-me e falando um pouco sobre a minha pesquisa e o interesse pelos objetos, diferenciando objeto poético de escultura. Pontuei o encontro entre os referenciais teóricos de John Dewey, para falar da experiência e da relevância em propiciar momentos de encontro com as práticas artísticas para se ter experiências estéticas. Falei sobre a relevância da prática na vida do professor, como reflexão para o seu próprio fazer aula (na construção de seus planos de aula e no próprio exercício docente em sala de aula), apresentando o conceito da Arte como Experiência no trânsito entre teoria e prática (DEWEY, 2010). Outro referencial foi Gaston Bachelard, para falar sobre a poética do espaço, do objeto desse espaço, da casa, e o devaneio necessário à criação. O devaneio de Bachelard transita por entre os modos de criação e sobre a mente criadora de cada sujeito, e assim inventa, constrói e reinventa seus modos de fazer, utilizando-se de uma poética particular e singular dos objetos do cotidiano e da casa. Situei o espaço da criação por entre os veios poéticos da imaginação criante e dos afetos perseguidos pelo autor em *A Poética do Espaço* (1993) e *A Poética do Devaneio* (1988).

Depois da apresentação das fontes teóricas, apresentei-lhes exemplos de artistas que trabalham com objetos mobiliários em uma perspectiva poética, projetando em um Data show as imagens das obras e comentando sobre cada artista. Foram eles:



48.

- Marcelo Armani – Artista Sonoro de Porto Alegre/RS, que trabalha com instalações sonoras e apresentou na 10a Bienal do Mercosul/Porto Alegre/2015 uma instalação chamada “*Da Escuta da Matéria aos Escombros do Ser*”²⁹. Instalação sonora silenciosa feita com uma cadeira escolar.



49.

- Joseph Kosuth – Artista Conceitual americano, que possui vários trabalhos com objetos do cotidiano, como cadeira, vassoura, rodo, pá, abajur etc. Exemplifiquei mostrando a obra “*Uma e três cadeiras*” (1965)³⁰, MOMA/New York.



50.

- Joseph Beuys – Artista americano do Grupo Fluxus, que trabalhou com objetos relacionados a afetos e memória. Obra apresentada “*Fat Chair*” ou “*Cadeira Gordá*” (1964), Estate of Joseph Beuys. O artista mostra como poderia transformar dois materiais comuns da vida cotidiana – aqui os componentes orgânicos da gordura e da madeira – em uma metáfora compósita, aberta e impermanente para o corpo humano³¹.



51.

• Helene Sacco – Artista Visual e professora da UFPEL/Pelotas/RS, trabalha com instalação e invenção de objetos. Apresentei a obra “*Sala mínima*”, instalação de 2013, construída para a exposição BR116: Circuitos independentes em trânsito no Casarão da Secult³².



52.

• Francisco Klinger Carvalho – Artista Escultor do Pará que trabalha com práticas rudimentares e artesanais de culturas rurais e ribeirinhas do norte e nordeste do Brasil, em contraponto ao uso de meios tecnológicos contemporâneos de expressão criativa. Suas esculturas são imponentes e singulares e trazem o manual e gestual para as práticas artísticas. O trabalho apresentado foi: “*Mesa Impossibilitada de reuniões*” (2000), Galeria Hafemann/Alemanha³³.

Ponderei sobre cada artista e seus diferentes modos de tratar o objeto mobiliário dentro de suas poéticas. A seguir, mostrei imagens de alguns trabalhos meus, evidenciando como um objeto cotidiano pode vir a ser gerador de potências criativas, reflexivas e educativas no campo das Artes Visuais e do Ensino. Apresentei imagens do meu diário gráfico e do caderno de pesquisa com narrativas visuais e textuais, os quais eles poderiam folhear posteriormente. Deixei os diários em cima da mesa para que eles tivessem a curiosidade de folhear e adentrar no mundo poético dos meus objetos. Em um momento, tive dúvidas sobre se deveria mesmo ter mostrado meus trabalhos, com risco de influenciar a escolha que fariam para suas construções. Pensei na possibilidade de utilizarem os exemplos, como cópia ou espelhamento na construção de seus objetos, mas felizmente isso não aconteceu. Cada participante buscou encontrar a imensidão poética do seu objeto de significação.

Em um segundo momento, expliquei como seria a prática, mostrando a variedade dos materiais disponíveis para a construção do objeto tridimensional e posteriormente a formulação da narrativa textual do objeto criado. Apoiando-

²⁹ Fonte: Site do Artista: <http://marceloarmani.weebly.com/da-escuta-da-materia-aos-escombros-do-ser.htm>. Acesso em: 19 abr. 2017

³⁰ Fonte: <http://teoriadaarte-t2.blogspot.com.br/2013/07/da-arte-como-conceito-e-do-conceito-de.htm>. Acesso em: 19 abr. 2017.

³¹ Fonte: http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph-artworks.htm#pnt_2. Acesso em: 28 ago. 2017.

³² Fonte: Site da Artista: <https://helenesacco.wordpress.com/>. Acesso em: 19 abr. 2017.

³³ Fonte: Site do Artista: <http://www.franciscoklingercarvalho.com/en/enindex.html>. Acesso em: 19 abr. 2017.

53.



54.



me na questão da poética de Bachelard, pedi a eles que tivessem em mente o lugar onde costumavam sentar-se para ler, estudar, construir suas práticas pedagógicas e formular seus projetos, ou simplesmente um lugar onde costumavam sentar-se para formular questionamentos ou buscar desconfortos para seu fazer aula. Um lugar ou assento com significação para eles, que não precisaria ser uma cadeira, mas um sofá, banco, cama, tronco de árvore, pedra, varanda de casa, degrau de escada etc. A casa onde esse objeto encontra-se, não teria necessariamente que ser a sua, onde residem, mas poderia ser a casa da avó, da tia, da mãe, do pai, de um amigo...

Nesse momento, uma aluna perguntou-me se poderia ser a casa de infância. Respondi-lhe que sim, pois a casa de nossa lembrança é, afinal, um lugar de abrigo e esconderijo, onde nos sentimos seguros, segundo Bachelard (1993). E é nessa casa de referência que podemos encontrar a poética de cada um. Mencionei também que esse objeto não precisava ter quatro pontos de apoio, nem estar firme para sentar, pois era um objeto poético, e não um mobiliário. Propus que, após a confecção do objeto, que poderia ser construído com qualquer material ali disponível, e o que mais haviam trazido de casa, fizessem uma narrativa sobre aquele objeto, que poderia ser de diversas maneiras: em forma de poesia, conto, história verdadeira, ficcional, poema de rima, ou o que mais quisessem ou achassem conveniente para aquele objeto.

Utilizando-se de uma gama de materiais, eles foram fazendo suas escolhas e elaborando projetos. Alguns optaram por desenhar o que iriam desenvolver, outros por ir ao encontro da materialidade e experimentar possíveis soluções, descobrindo assim novos modos de resolver seus problemas durante o próprio fazer. No início, percebi que a dificuldade entre todos era semelhante. Como unir os materiais para que ficassem firmes e com a forma que desejassem? Percebi que alguns desistiam e começavam outro objeto. Outros insistiam no mesmo até encontrar novas e boas soluções, recobrando seus objetos de camadas, sobrepondo diversos materiais distintos. Poucos, ainda, ajudavam-se segurando o objeto do colega ou enrolando fios e fitas, partilhando experiências e saberes, descobrindo juntos novas soluções e maneiras de fazer.

O silêncio foi quase constante, sendo raras vezes interrompido, geralmente por vozes de algum colega tentando ajudar o outro em suas dificuldades. Presenciava uma concentração e uma imersão completa na proposta, tanto que sugeri um intervalo de quinze minutos, e apenas dois saíram da sala, mas voltaram rapidamente. O restante da turma seguia a trabalhar. Compreendi que aquele fazer não só produzia sentido para eles, como também organizava e desorganizava conceitos preconcebidos. Estabeleciam-se, assim, elos entre um fazer e refletir, através das escolhas de materiais e procedimentos adotados por cada participante.

Fui registrando o processo de cada discente, fotografando os materiais escolhidos e dispostos em volta deles. As mãos que manipulavam esses materiais e o movimento que acontecia eram também algo que me interessava. Esse processo do fazer, que enquanto faz inventa um modo de fazer, do qual fala Pareyson (2001), penso que é assim que se constrói também um fazer pedagógico.

Sobre a narrativa, constatei que poucos escreviam com facilidade, pois a maioria apresentava impasses sobre o quê e como escrever. Alguns me chamavam para perguntar sobre o que deveriam escrever. Então, argumentei para escreverem uma narrativa sobre o que desejassem: uma história, um conto, um poema, uma ficção ou uma narrativa com linguagem visual, lembrando-lhes de que isso é um objeto poético, portanto, também é inventação. Chamou-me a atenção um rapaz franzino e tímido que rapidamente construiu um objeto com dois troncos de árvore, um envolto com fio vermelho e o outro com fio de cobre, unindo-os com um arame. Sua narrativa possuía caráter bem visual, com palavras espalhadas na folha de forma orgânica, as quais compunham de forma harmônica com o objeto criado.

Muitos objetos foram surgindo, cada um com sua particularidade. Banco, cadeira, poltrona, cama, pedra, balanço e outros objetos com formas inusitadas de composições dessemelhantes e nada representacionais. As narrativas configuram-se entre histórias pessoais, que acredito serem verídicas, de momentos fortes e marcantes da vida de cada participante, com relação ao objeto criado. Talvez não tenha deixado claro o suficiente o quanto poderia ser feito de forma mais impessoal, ou a necessidade de expressar-se dessa forma realmente era necessária para eles naquele instante. Todavia, penso que, ao reviver instantes com o objeto escolhido, trouxeram para aquele real, afetos e lembranças, levando assim a uma representação de um momento marcante em suas vivências. Pergunto-me se isso foi provocado somente pelos afetos contidos no objeto ou se a prática em si os tenha desacomodado de tal forma que foram levados a reproduzir histórias de sofrimento e desafios como forma de superação e vitória. Seja o que for que tenha se movido em seu modo de fazer e refletir, compreendo que isso foi necessário e benéfico para desalojar conceitos arraigados e formular novas questões para seu fazer e para suas práticas pedagógicas. Observei também que alguns participantes fugiram em direções opostas à representação, construindo objetos díspares, sem apoios e sustentações. Nesses casos, as narrativas seguiram por caminhos um tanto mais interessantes, com formulações poéticas impessoais e bastante distintas. Tinham preocupação com o aspecto visual, transitando entre a ficção e a poesia.

A avaliação aconteceu no final da microprática, quando reuni todos em volta da mesa onde se encontravam os trabalhos tridimensionais com suas narrativas, e os convidei para conversar sobre a prática. Eles estavam bastante empolgados com o resultado, olhavam e comentavam os trabalhos dos colegas, identificavam materiais e questionavam-se uns aos outros sobre procedimentos na construção dos objetos. As soluções diferenciadas encontradas por cada discente, assim como a composição de cores escolhidas, o modo como resolveram os problemas com materiais e o resultado poético dos objetos eram instâncias interessantes para a avaliação estética, mas preferi guardar essas observações para depois, e assim voltei a questioná-los sobre os momentos da prática. Queria saber quais tinham sido suas impressões e observações diante dela, e assim optei por deixá-los livres para falarem do que quisessem sobre a prática, o objeto criado, ou sobre a narrativa. Para minha surpresa, muitos se manifestaram, e fui organizando para que todos tivessem a oportunidade de falar.



56.



57.



58.



111

(como lembrança passada) foi muito citada e levada como lembrança de um acontecimento que marcou um período da vida deles. A busca por simbologias que explicassem suas escolhas era forte e evidente. Como não pretendia seguir a avaliação apenas no âmbito das particularidades, interfeiri descontraindo e perguntando a eles: – O que foi mais difícil, construir o objeto ou a narrativa? – E, em unanimidade, me responderam: – A narrativa! – Por quê? – Indaguei. E assim, começaram a falar sobre suas impressões a respeito da prática artística que tinham experienciado. Sobre a manipulação dos materiais, as dificuldades em unir alguns elementos, das camadas sobrepostas, da maneira como enrolaram os fios e como tudo isso gerava ansiedade e bem-estar ao mesmo tempo. Alguns mencionaram que nunca haviam olhado para um mobiliário dessa forma, e isso me fez acreditar que talvez seja possível e relevante apresentar outros modos de ver/olhar/sentir para o artista professor, e que isso possa ser próximo do seu dia a dia.

Ao término do encontro, agradei pelo empenho e dedicação de todos, por oportunizarem aquele momento de encontro e troca de experiências, e convidando-os para a abertura da minha exposição que aconteceria no dia seguinte na Galeria de Arte da própria Universidade. Todos compareceram, e assim pudemos conversar um pouco mais sobre os objetos epistêmicos.

Percepções sobre a microprática

A microprática descrita acima foi de grande relevância para compreender alguns movimentos decorrentes do sujeito em prática. Observei como a prática do ateliê desencadeava outros modos de ver no artista professor, e isso está relacionado com o modo como encara e articula sua prática no dia a dia; como as escolhas interferem no processo e no modo como cada um resolve suas questões, encontrando diferentes maneiras de ser/estar artista professor. A maneira como encaram as dificuldades do fazer, superando os impasses e criando alternativas para superar obstáculos, seja no modo de construção do seu objeto poético ou na sala de aula, onde as dificuldades apresentam-se da mesma maneira, desafiando-nos todos os dias. Cada trabalho artístico é um novo problema a ser resolvido, assim como cada aula é um novo desafio para o professor.

Ao início da microprática na UNOCHAPECÓ/SC, em um primeiro momento, fiquei admirada com a variedade e a quantidade de materiais que os discentes haviam trazido. Tinha enviado previamente para a Instituição uma ementa com o plano de aula e uma pequena lista de possíveis materiais, mas assegurando que levaria os materiais necessários. Mesmo assim, todos tinham levado uma gama de materiais diferenciados, com cores, texturas, formas e materialidades variadas. Isso me fez acreditar que eles compreendiam a prática do fazer (referente também ao fazer aula) como algo em que precisaríamos de muitas ferramentas disponíveis para criar possibilidades. E não deixa de ser. Quando nos colocamos em constante movimento de fazer e refazer, inventar e reinventar meios e procedimentos para nossas práticas do dia a dia, quanto mais ferramentas temos ao nosso alcance, melhor. Desde que saibamos de que maneira usá-las.

O ateliê é um lugar/espço onde encontramos essas ferramentas de forma abundante, e onde o artista professor encontra alojamento para seu transbordar. Torna-se, assim, um lugar de deslocamento (no sentido de mudançã), onde o sujeito em prática experiencia coisas novas que podem vir a provocar mudançã em seu modo de ser/estar professor. Portanto, minhas questõs sobre a relevãncia em proporcionar encontros com a prática artístca, em ateliê, para propiciar possíveis diferenciaçõs de si mesmo, configuraram-se nesse momento como um transbordar de possibilidades, onde o artista professor descobre, em meio à abundãncia de materiais, possibilidades de se reinventar e de produzir possíveis diferenciaçõs no seu fazer.

Enquanto a prática da construçã de objetos acontecia, observava de forma atenta e apaixonada o movimento das mãs que trabalhavam a fio buscando formas e composiçõs; a maneira como cada discente escolhia os materiais para compor o objeto poético idealizado ou projetado. Os materiais dispostos nas mesas eram compartilhados com todos, e o desafio era encontrar o material adequado para seu trabalho, como: a cor desejada, a forma pensada ou ainda aquele detalhe minucioso que iria fazer a diferençã na estétca do seu trabalho. Após essas escolhas, o desafio era desenvolver habilidades na manipulaçã desses objetos. Isso é o que também acontece no processo docente, onde buscamos a melhor maneira de dar aquela aula, aquele conteúdo específico, do modo como pensamos ou idealizamos e as habilidades que adquirimos enquanto exercitamos nosso ‘Ser professor’. Fracassamos muitas vezes, os materiais não se encaixam, a composiçã não adquire a forma estétca desejada, a aula não acontece da forma pensada, e precisamos aprender a lidar com isso como uma forma de aprendizagem. É exercitando nosso ‘Ser docente’ que podemos substituir alguns materiais inadequados (ou ideias, no caso da sala de aula), manipulá-los de outra forma ou reinventá-los, que poderemos chegar a um resultado satisfatório.

O que quero dizer com essas observaçõs é que, enquanto os discentes construíam seus objetos poéticos, manipulando diferentes materiais e modos de compor, também criavam movimentos de desacomodaçã nos modos de fazer aula. Pois descobriam habilidades não conhecidas, novas maneiras de compor, novas gamas de cores e formas, além de novas formas de ver/olhar/sentir em relaçã a estétcas dos materiais, dos objetos cotidianos e conseqüentemente do mundo ao seu redor. Lembro-me da fala de um aluno: “Nossa, nunca havia pensado em um mobiliário dessa forma!” Um objeto do cotidiano pode vir a ser um potencial significativo para o artista professor, se observado de outra maneira, para além do que nossos olhos podem ver, descobrindo seu invisível e indizível.

Algumas particularidades, durante a prática, prendiam meu olhar: o sobrepor dos materiais em camadas pictóricas; os planos de cor que surgiam em meio à gama da paleta escolhida e o modo como cada material era empregado, alguns de maneira inusitada, compondo uma materialidade reinventiva.

Os objetos construídos pelos discentes revelavam histórias particulares e mundos não conhecidos. Alguns objetos

traziam representações de mobiliários carregados de afetos, outros faziam referência a um objeto *fetichê*³⁴ e poucos eram objetos ímpares. Identifico esses diferentes resultados como a compreensão que cada um tem do que é praticar a docência. Alguns reproduzem o que aprendem, outros idealizam um lugar de mérito com honrarias e outros ainda escolhem reinventar-se a cada proposta apresentada, desdobrando-se em outras possíveis competências, com criatividade e entusiasmo.

O objeto *fetichê*, sugerido por alguns alunos, não corresponde ao que penso ser um objeto epistêmico e torna-se um depositário de expectativas que tendem a frustrarem o sujeito em prática. Pois o objeto fetichê é visto como um objeto idealizado para satisfazer um desejo de alguém, e não para propiciar a busca por conhecimento, como propõe esta pesquisa. O objeto fetichê tem relação direto com o desejo, não de inventar, mas de depositar ansiedade. O desejo é algo que nunca cessa, causa sofreguidão e frustração, pois nunca é o suficiente. Enquanto o fetichê aprisiona, o epistêmico liberta. Penso que os discentes que apresentaram objetos semelhantes a um fetichê podem ser das primeiras fases do curso, acreditando que ainda estão amadurecendo a docência. Portanto, tendem a pensar a prática como um depositário de sentimentos e expressões de afetos, o que sabemos não ser o modelo ideal para o ensino. O Ensino da Arte busca desenvolver no indivíduo uma criticidade, reflexão e revolução social, através da prática da estética do fazer, e não como um lugar de depósito de sentimentos e afetos conturbados, carregados de sofrimentos e angústias.

Para adensar sobre os objetos poéticos construídos durante a microprática, selecionei três para comentar. Priorizei os que possuíam a preocupação com o reinventar seu objeto, criando uma composição de cores, planos e formas menos representativa e mais criativa, indicando um possível objeto epistêmico. As narrativas desses objetos diferem das outras por apresentarem uma preocupação com a visualidade e uma linguagem menos pessoal, mais inventiva e ficcional. Os objetos escolhidos trazem uma poética pertinente para o artista professor, de desacomodação e reinvenção no modo de fazer, pois, partindo de objetos cotidianos, como sugere a prática, constroem formas dessemelhantes e singulares, como nos sugere o objeto da imagem 60.

Esse objeto apresenta em sua composição dois troncos de árvore, um envolvido por um fio vermelho e outro por um fio de cobre. Os dois troncos são unidos por uma extremidade, sugerindo uma abertura em ângulo de aproximadamente 45 graus. A forma como é pensado e construído sugere-me uma reinvenção de um objeto cotidiano de um mundo particular e singular, uma vez que difere de um mobiliário usual, apresentando outra forma. Refletindo sobre essa construção, penso que esse é um modo de produzir diferenças em nós mesmos através da prática. Recebemos uma proposição com tema definido, ou um assunto para trabalhar em sala de aula, ou ainda um conteúdo para ser ministrado;

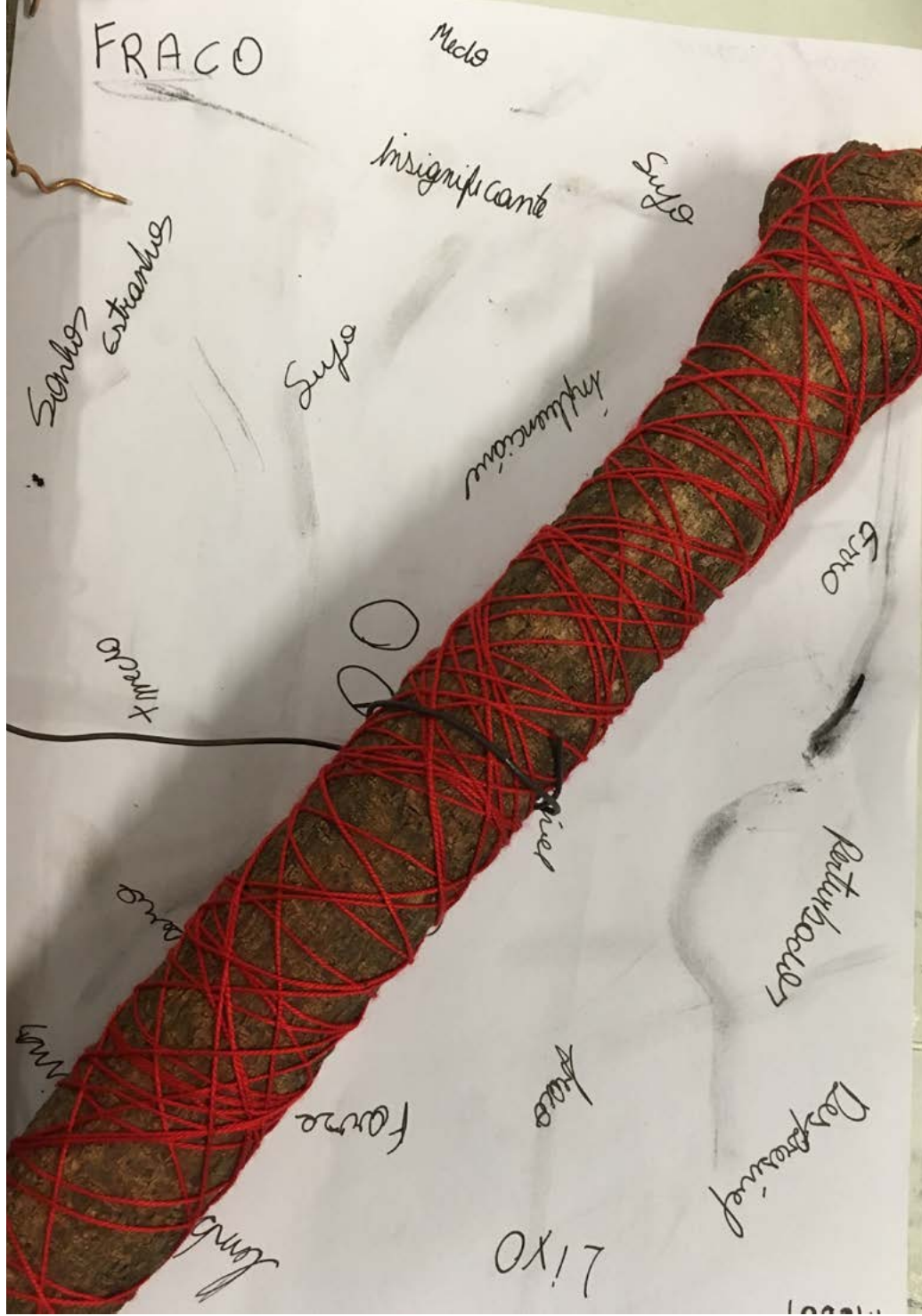
³⁴ Etimologia: francês *fétiche*. subs. masc. Objeto que se cultua por se atribuir valor mágico e/ou sobrenatural. Psicopatologia. Qualquer objeto ou parte do corpo que pode ser erotizado para satisfazer os desejos de alguém. Fonte: <https://www.dicio.com.br/fetichê/>. Acesso em: 24 mar. 2018.



60.

e devemos estudar e articular a forma como levaremos isso aos nossos alunos, com criatividade e inventividade, pois assim teremos mais chance de se tornar eficaz e satisfatória. O que esse discente fez com seu objeto foi realmente isso: desdobrou a proposta de um mobiliário poético em um possível objeto epistêmico potente que certamente influenciará nos seus modos de ver/olhar/sentir, e possivelmente irá refletir em sua construção docente. O que mudou no seu modo de ver em relação ao que o cerca? De que forma levará essa experiência para a escola? Certamente, algo foi desacomodado e isso é benéfico para o sujeito em prática. Através da desacomodação de conceitos preestabelecidos, nos damos conta de que é possível fazer diferente, inventando um novo modo de fazer aula ou fazer 'obra'.

A narrativa desse objeto é totalmente visual, compondo palavras dispostas de uma forma orgânica, que dialogam harmonicamente com o objeto. As palavras indicam atravessamentos da prática e a visualidade causa uma dialética entre o harmônico/orgânico do objeto e o destempero textual, como se vê na imagem 61.



61.

O objeto seguinte, a imagem 62, possui um cuidado com a paleta e uma sutileza de detalhes. Os fios que envolvem e constroem o objeto também indicam uma invenção no modo de fazer. O sentido com que o fio segue o seu manusear encontra formas de compor e de resolver os problemas da construção, como a aderência de um material ou a sustentação de uma estrutura. O objeto aponta sensibilidade estética e potencial epistêmico para propiciar ganhos para o caminho docente. Vejo claramente a criatividade em resolver problemas decorrentes da prática, e tenho isso como algo primoroso para o sujeito em prática. Assim, exercitando nossas habilidades em resolver questões pertinentes à prática artística, exercitamos também a resolução de problemas referentes às práticas pedagógicas.

A narrativa traz a linguagem como algo forte nela mesma. Usa as palavras de forma poética em meio a um acontecer cotidiano, suprimindo o sujeito da fala. A prática dos objetos epistêmicos torna-se, dessa forma, pertinente não só como visualidades, mas também como linguagem textual para as práticas de sala de aula, contribuindo para a escrita e para a construção dos planos de aula.

O terceiro objeto escolhido difere de qualquer outro objeto cotidiano ou mobiliário. Apresenta uma estrutura disforme, com planos e cores distintas. A cor é o elemento mais vibrante da composição, instigando nosso olhar a percorrê-lo em busca de particularidades, conforme a imagem 63.

O modo como esse objeto foi construído denota uma preocupação com o planejamento e as relações que fazemos enquanto sujeito em prática. O discente projetou, desenhou, produziu cada parte separadamente e depois conectou uma a uma, dando corpo e potência ao seu objeto. Esse objeto lembra a relevância dos planejamentos de aula e as conexões necessárias, os quais se esperam que o professor faça, entre os saberes e as experiências advindas do percurso (teoria e prática). Cada forma desenhada e projetada conecta-se a outras já existentes em nosso aparato estético, formando redes de saberes e criando, assim, novas formas de compor e integrar as práticas artísticas e pedagógicas.

A narrativa do objeto diz sobre um lugar de conforto, que não nos conforta, mas nos desaloja, cria movimento, faz-nos sentir que somos humanos, sujeitos em prática de si, com erros e acertos. Essa é a prática do professor, sujeito de si e potencializador das ferramentas do conhecimento.

Os objetos apresentados contribuíram para responder algumas questões levantadas para a pesquisa e ajudam a pensar sobre o lugar do artista professor em meio ao processo docente. Não como um fim absoluto com questões resolvidas e fundamentadas, mas como apontamentos para possíveis contribuições na formação do professor de Artes Visuais. Partindo da prática realizada, penso que a prática artística torna-se uma potência na formação docente, pois trabalha elementos significativos para o sujeito em prática, tais como: desacomodar, reinventar, refletir sobre o fazer, conectar saberes, desenvolver novas formas de ver/olhar para as coisas ao seu redor, criar sensibilidades referentes a paletas de cores, formas, texturas e materialidades; produzir diferenças no seu próprio fazer, experienciar a prática artística como meio de possibilitar experiências estéticas singulares etc. Em especial, penso sobre a prática com objetos como

Rui EDUARDO GILIOHI

É UM ACODAR EM MEIO AO
DEVANEIO...

É CORTE QUE RASGA A NOITE ...
NOITE QUE NÃO CHEGOU.

É UM CHEGAR ATROPELADO,
QUE SÓ PROCURA CONFORTO,
QUE SÓ ALMEJA REFÚGIO.

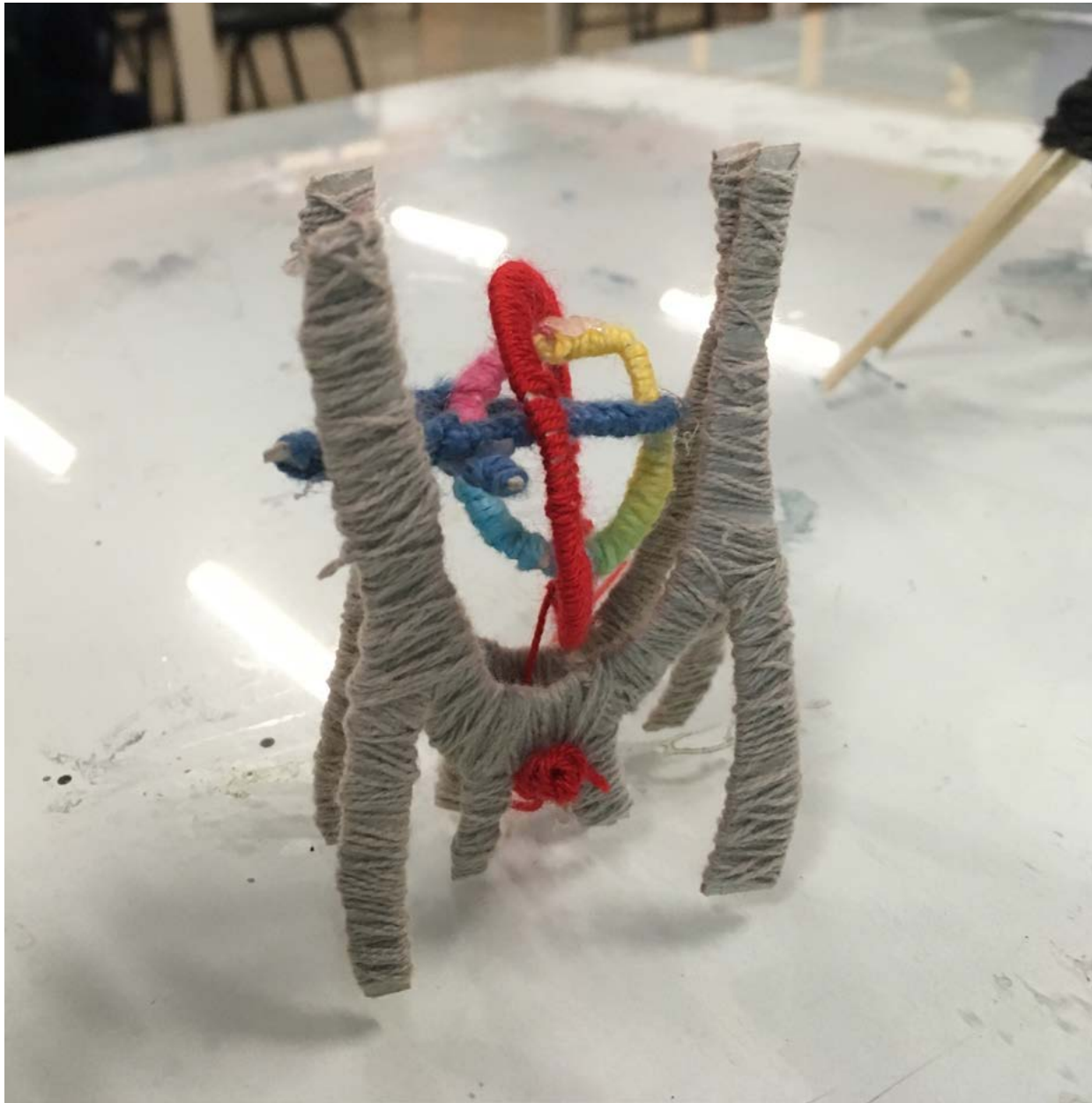
E VE EM GRADES
UM HEITO...

DENGOS... CALOR.

É UM IR TÃO RECENTE

É PENSAR NUM DEPOIS.





63.

uma proposição relevante para a formação docente, pois aproxima o professor dos objetos do seu dia a dia, buscando encontrar afinidades, proximidades e transbordamentos no fazer, em meio às suas particularidades.

A micropática com objetos poéticos mostrou-se relevante na geração de potências tanto criativas como educativas, no sentido de propiciar ao sujeito em prática meios para se reinventar através da proposta objetual e dos materiais diversificados, refletindo sobre sua prática de ensino através da reflexão estética e buscando articulações de conhecimentos entre teoria e prática. Depois, a narrativa desenvolvida traz o ato de narrar como fundamental ao processo docente, pois, enquanto professores, narramos o tempo todo, nossas aulas, experiências e práticas pedagógicas. Assim, torna-se relevante experienciá-la como prática, assumindo fragilidades e competências como formas de aprendizagem do processo docente. A narrativa torna-se, portanto, uma forma de se autoavaliar, buscando fugir da inércia, propiciando possíveis diferenças de si mesmo.

A prática descrita e comentada trouxe também algumas questões referentes ao modo como a proposta da construção de objetos foi apresentada. A maneira como alguns discentes captaram a proposta faz-me pensar na relevância em deixar mais claro a diferença entre um objeto fetiche e um objeto epistêmico, visto que muitos deles fizeram referência, tanto na construção do objeto como na narrativa, de um objeto fetiche. Esse tipo de referência tem o sentido contrário da proposta, pois aprisiona o sujeito em prática a sensibilidades e afetos contidos em si, não possibilitando a abertura para diferenciações. Assim, penso que a proposta do objeto epistêmico poderia ter sido mais bem aproveitada, talvez, se expandisse o conceito para além dos mobiliários, mostrando outros artistas que trabalham com outros objetos.

As diferenciações podem acontecer à medida que o sujeito em prática expande seu pensar para um além das interioridades, promovendo a busca por algo novo, diferente do já conhecido, portanto, fora de si. Isso se torna significativo tanto para a formação artística quanto docente, pois faz com que o indivíduo busque atualizações em seu repertório, não no sentido de melhor ou pior, mas de diferente do que já é sabido e experienciado. Os processos de diferenciação instauram deslocamentos e provocam desterritorialidades; instigam a saída do lugar de conforto para encontrar outros lugares para se reinventar.

Contudo, a prática foi extremamente relevante para inferir como os movimentos provenientes da prática artística propiciavam outros movimentos internos no sujeito em prática e influenciavam no processo docente. Eles encontravam, entre os materiais dispostos na micropática, maneiras de se reinventar enquanto professores, descobrindo em si potenciais ainda não explorados e que poderão vir a ser de grande valia em sala de aula, como: maneiras de criar e resolver problemas, formas de organizar seus planos de aula, diferentes formas de trabalhar um assunto ou tema, criatividade e inventividade, modos de avaliar-se através da estética da construção artística etc. À medida que os discentes trabalhavam aquela matéria, processando seu objeto poético, também processavam a si mesmos, através da autoavaliação. Penso, quanto a isso, ser de extrema significação para o artista professor, pois é preciso reavaliar-se a todo momento, para caminhar no sentido contrário dos modelos engessados e massificantes. Causar diferenças em nossos alunos é algo que almejamos, mas sabemos o quanto isso é difícil e árduo, porém, não impossível.

conforto, confortar, sentir...
de nada somos se não nascemos.
E depois que nascemos, qual foi
a última vez que sentimos conforto?
Que fomos confortados?

Sentir...

Sentir é humano, HUMANO.
Onde perdemos nosso sentir?
Quando perdemos nosso sentir?
Deixamos de ser humanos?

Objeto: conforto
Forma: Útero
Intensão: Sentir

Leidiane Leite

Considerações finais

As reflexões traçadas nesta pesquisa partiram do anseio em compreender melhor o trânsito que acontece entre o duplo artista professor, no qual me reconheço, com formação em Bacharelado, inserida no contexto da Pós-Graduação em Ensino das Artes Visuais, construindo um caminho docente em meio ao processo de instauração desse duo – onde, através da produção poética, penso também o processo docente. Compreender melhor os mecanismos e os movimentos desse duo, na intenção de delinear estratégias práticas que propiciassem o caminho docente de uma forma a compor modos de diferenciação. Meios que possibilitassem ao artista professor buscar articulações entre as práticas artísticas e pedagógicas, entre a teoria e a prática. Assim se configurou essa pesquisa, enquanto observava os movimentos do processo docente do outro (discentes), também me observava, na busca de encontrar reflexões consistentes para minhas travessias.

Travessias, atravessamentos, aprendizagens, experiências, ganhos e perdas. Sim, perdas, pois, enquanto sujeitos em prática de si, cometemos enganos. Não erros incorrigíveis, mas equívocos que nos fazem crescer e produzir diferenças em nós mesmos. Possibilidades de se transmutar em outras coisas, sem medo de ser diferente, mas consciente de que buscar o diferente não é uma dádiva exclusiva, mas faz parte de todos os sujeitos em prática de si. Diferenças produzidas pela capacidade de defasar-se, transgredir-se, quebrar protocolos e transbordar-se. Abrir-se a outras tantas possíveis formas de ser e habitar este lugar/espço nômade.

E que diferenças são essas que produzimos? De que forma elas interferem na vida do artista professor? Considero essas diferenças como disparidades do habitual, do já conhecido, do que habita nossa zona de conforto, ou melhor dizendo, do que já sabemos fazer. É descobrir uma nova forma de dar aquela aula com conteúdo chato que nada tem de empolgante, com criatividade e entusiasmo. Inventar uma maneira diferente de organizar os planos de aula, talvez de forma mais estética, em formato diferenciado com cores, formas, texturas, ou com exemplos equivalentes ao nosso dia a dia, traçando relações de proximidades com os discentes para, assim, tornarem-se verdadeiramente dispositivos de aprendizagem. Ou também, uma nova maneira de ser/estar professor em sala de aula, com autonomia e inventividade, cativando os alunos à aprendizagem e instigando-os à curiosidade. As diferenças produzidas interferem diretamente na vida do professor sob o aspecto de como ele cria relações entre arte e ensino, arte e vida, arte e o cotidiano, revelando novas formas de ensinar. Constrói também, com isso, relações de afetos com seus alunos, cativando-os de uma forma original e particular. Instaure-se, desse modo, movimentos de mudanças no modo de fazer aula, abrindo-se a outras formas de apreender e perceber o mundo ao seu redor.

Ao refletir sobre os movimentos de mudanças e da produção de diferenças que a Arte possibilita instaurar através do processamento do fazer artístico, penso sobre a proposta desta pesquisa, de pensar sobre e com os objetos epistêmicos. Logo, que aprendizagens acontecem quando nos debruçamos a conhecer nossos objetos epistêmicos? De que forma eles propiciam os deslocamentos, vistos como relevantes no processo docente?

As investigações decorrentes dos objetos epistêmicos possibilitaram-me encontrar pontos pertinentes para a formação docente e para o processo criativo em Arte. Pois, quando nos dispomos a conhecer ou a desvendar nossos objetos epistêmicos, primeiramente, nos colocamos em estado de descobrimento. E esse descortinamento acontece por investigação e apreensão do que nos atravessa enquanto sujeitos. Passamos a olhar as coisas ao nosso redor, as que nos dizem respeito, de modo mais demorado, enamorando nossos objetos e nos questionando sobre por que aquilo nos afeta e de que maneira faz sentido, traz significação. Não falo aqui de uma questão de gosto, posse ou algo que nos traz lembranças, mas de objetos que incomodam, que nos instigam, que promovem movimentos de pulsão. Objetos que nos induzem a buscar respostas para as escolhas que fazemos todos os dias. Portanto, penso que as aprendizagens propiciadas por esses objetos implicam em autoconhecimento, autoavaliação, percepção, apreensão e processos de singularização, através dos processamentos de si. Assim, também propiciam a busca por conhecimento, motivando o sujeito a procurar respostas para suas questões. Provocam embates e nos deslocam de nosso lugar de conforto, pois anseiam em descobrir o que existe de potente e o que os contém, para alcançarem nosso lado sensível de forma particular. Como se estivessem o tempo todo nos alfinetando para serem lembrados. Talvez, essa seja uma das formas de avaliar-se e reconhecer-se no lugar/ espaço que ocupamos enquanto docentes. Ou ainda, poderá ser o caminho para encontrar uma poética singular. Ou então, as duas juntas, que é como configuro e articulo meus movimentos de artista professora.

Compreendo, a partir da pesquisa realizada, que o ensino e aprendizagem propiciados pelos objetos epistêmicos dizem sobre como a Arte opera em nós, como ela nos move a ir de encontro ao novo. Novas formas de fazer Arte e fazer aula, através da percepção aguçada pelos objetos. Vejo claramente a potência de pensar as relações de ensino e aprendizagem em Artes Visuais a partir da noção de objeto epistêmico. Pois compreendo que, enquanto ensino sobre os materiais, técnicas, cores, composição, estética e poética, também aprendo sobre tudo isso. E mais: aprendo novas maneiras de olhar para os objetos que pertencem ao outro. Vejo novas significações, contextos e outras possibilidades de problematizar. Aprendo muito nesse processo dialógico de constante intercâmbio. Uma relação onde educador e educando trocam de papéis o tempo inteiro, contaminando-se pelo olhar do outro. O educando aprende ao passo que ensina seu educador, e o educador ensina e aprende com seu estudante. Assim, quando volto ao meu ateliê para produzir, percebo que não sou mais a mesma pessoa, algo em mim se modificou, fui contaminada pelo transbordar do outro. Isso se reflete no processo criativo de modo a criar desdobramentos e outras formas de compor.

No processo pedagógico, alunos e professores deveriam assumir seus papéis de forma consciente. Compreender que não somos sujeitos do ensinar e do aprender, mas sim, seres humanos, com histórias e trajetórias únicas. E nesse processo de ensino e aprendizagem, é preciso sempre reconhecer o outro em toda sua complexidade, suas esferas biológicas, sociais, culturais, afetivas, emocionais e principalmente repetir suas fragilidades. Assim, o ensino e aprendizagem que falo (com os objetos epistêmicos) promovem um diálogo entre os elementos significativos do sujeito em prática, que são suas fraquezas e competências, entrelaçadas à construção de um objeto poético através de materiais e ferramentas do processo artístico.

Essa relação de ensino e aprendizagem, proposta pelos objetos epistêmicos no viés da formação docente, mostra com mais clareza a relevância em apreender esses movimentos do ensinar e aprender nas Artes Visuais, onde nós, docentes, não impomos afazeres aos discentes, como sujeitos soberanos e detentores de um saber onipotente, mas negociamos e propomos problematizações, traçamos caminhos para que possam encontrar e dialogar com suas questões.

Os objetos epistêmicos, neste caso, funcionam como molas propulsoras do aprender e ensinar, pois, como estão unidos aos seus detentores através da significação, transportam-nos em direção ao conhecimento, gerando um processo de ensino e aprendizagem que se move para um descortinamento sobre si e sobre o mundo através da apreensão e percepção do cotidiano.

Ademais, as travessias e experiências propiciadas por esta pesquisa trouxeram um maior hibridismo para minhas concepções. Possibilitaram-me compreender melhor os movimentos de forças do ato criativo em comunhão com o processamento que acontece durante a formação docente. Experimentei o verdadeiro sentido de ser professor, do qual percebi que não corresponde em aprender para depois ensinar, mas aprender e ensinar juntos, em uma troca mútua e constante, assim como acontece quando nos dispomos a descortinar nossos objetos epistêmicos. Aprendemos sobre eles e sobre nós mesmos enquanto trabalhamos; aprendemos sobre materiais e procedimentos, mas também ensinamos quando dialogamos com o outro. Descobrimos novos modos de fazer, novas maneiras de construir nossos objetos poéticos do mesmo modo como aprendemos, também, através das relações que estabelecemos com os outros.

Minha cadeira contaminou-se com as travessias propostas e com as experiências acometidas durante o percurso desta investigação. Penso que ela se expandiu pelo processo de formação docente, na ideia de encontrar o objeto epistêmico, formando elos entre o ser professor e ser artista, entre as práticas artística e pedagógicas, entre o processo artístico e o processo docente, entre o ensinar e o aprender; contribuindo de maneira relevante para a formação do duplo, e também trazendo a luz novamente à questão da valia da prática artística na vida do professor de Artes Visuais.

O processo docente, no qual estou inserida neste momento, findando uma pesquisa de Mestrado em Artes Visuais, desdobra-se em outros tantos possíveis meios de compor o duplo artista professor, pois se multiplicou, possibilitando ao meu objeto epistêmico continuar movendo-se para muitos lugares. Lugares de inventações e descortinamentos, mundos velados e desvelados pelo ato criativo. Pretendo seguir, talvez agora, mais segura, mas não menos entusiasmada, com o propósito de partilhar conhecimentos e experiências advindas deste processo. Por isso, penso que esta pesquisa não termina aqui, mas segue comigo alçando novos voos, buscando outros mundos possíveis de habitar e se contaminar, propondo também transitar por entre os caminhos da formação docente e do processo criativo, dos quais encontro motivação para meu fazer através do meu objeto epistêmico: a cadeira.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. **Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores).

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Título original: La Poétique de la Rêverie. Tradução: Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 114-119.

BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

CALVINO, Ítalo. **Cidades invisíveis**. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988/2006.

_____. **Foucault / Gilles Deleuze**. Tradução: Claudia Sant'Anna Martins; revisão da tradução: Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **A imagem sobrevivente** – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 8. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário**: o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KANT, Immanuel. **Crítica e razão pura**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (org.). **Experiência e Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**: a formação de outra cultura das artes. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na Universidade**. In: TESSLER, Elida; BRITES, Blanca (org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. pp. 15-33.

LARROSA, Jorge Bondía. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução: Cristina Antunes; João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (pp.15-43).

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MORA, Ferrater J. **Dicionário de Filosofia**. Título original: Dicionário de Filosofia. Tomo II (E-J). Tradução: Maria Stela Gonçalves; Adail V. Sobral; Marcos Bagno; Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Líliliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. ISBN: 978-85-205-0530-4.

PEREIRA, Marcos Villela. **Estética da professoralidade**, um estudo crítico sobre a formação do professor. Santa Maria:

Editora da UFSM, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**, cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução: Lílian do Valle. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais**. In: TESSLER, Elida; BRITES, Blanca (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. pp. 123-140.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulinas, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado, processo de criação artístico**. 4. ed. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2009.

_____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2006.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

TESSLER, Elida; BRITES, Blanca (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

Catálogos

Arthur Bispo do Rosário: A poesia do fio. Curadoria Wilson Lazaro e Helena Severo. – Ministério da Cultura, Museu Bispo do Rosário, Santander: Santander Cultural. Porto Alegre/RS, 20 de março a 29 de abril de 2013, 150 pp.

Cem anos de Iberê. Organização e apresentação: Luiz Camillo Osório. São Paulo: Cosac Naify, 2014, 448 pp., 272 ils. ISBN 978-85-405-0850-7.

Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro. Projeto editorial Silvia Rosler. Organização: Luciano Figueiredo. Realização: Projeto Hélio Oiticica [versão para o inglês: Stephen Berg] - Rio de Janeiro: Silvia Rosler Edições de Arte, 2008, 330 pp. ISBN 978-85-887-2005-3.

Teses e dissertações

GASSEN, Fernanda Bulegon. **Fazer Inventariado**: o espaço urbano, o objeto e a fotografia na série “Casas da Rua”. 2006. 51 f. Monografia de Especialização em Arte e Visualidade – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2006.

JESUS, Joaquim Alberto Luz de. **(In)Visibilidades**: um estudo sobre o devir do professor-artista no ensino em artes visuais. 2013. 260 f. – Tese de Doutorado em Educação Artística – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Lisboa, Portugal, 2013.

SACCO, Helene. **A (Re)Fábrica**: um lugar inventado entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra. 2014. 399 f. – Tese de Doutorado em Artes Visuais – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

Artigos online

LAMPERT, Jocielle. **[Entre paisagens] ou sobre ‘ser’ artista professor**. In: Ecologias inventivas: experiências nas/das paisagens. GUIMARÃES, L. B. [et al.]. Curitiba: CRV, 2015.

LAMPERT, Jocielle; GOULART, Tharciana; FACCO, Marta. **A pesquisa em Arte na Arte Educação**: reflexões sobre ‘invenções’ no ateliê de pintura. In: ANPAP, 26º, 2017. Campinas/SP. Anais... PUC/Campinas Editora: 2017.

PASSERON, René. **A poiética em questão**. Revista Porto Arte, v. 13, n. 21, jul./nov. 2004, pp. 9-15. ISSN da edição impressa (p-ISSN): ISSN 0103-7269; ISSN da edição digital (e-ISSN): e-ISSN 2179-8001.

Sites de consultas

FRANCISCO KLINGER CARVALHO – *In*: Site do artista.

Disponível em: <<http://www.franciscoklingercarvalho.com/en/enindex.html>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

HELENE SACCO – *In*: Site da artista.

Disponível em: <<https://helenesacco.wordpress.com>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

JOSEPH BEUYS – *In*: The Art Story Modern Arte Insight.

Disponível em: <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph-artworks.htm#pnt_2>. Acesso em: 28 ago. 2017.

JOSEPH KOSUTH – *In*: Blog Estética e Teoria da Arte UERJ.

Disponível em: <<http://teoriadaarte-t2.blogspot.com.br/2013/07/da-arte-como-conceito-e-do-conceito-de.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

MARCELO ARMANI - *In*: Site do artista.

Disponível em: <<http://marceloarmani.weebly.com/atual--current.html>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

MERZBAU – *In*: Museu de Arte Contemporânea Virtual, SP.

Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf>>. Acesso em: 5 ago. 2018.

OBJETO FETICHE – *In*: Dicionário online de Português.

Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/fetiche/>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

OBJET TROUVÉ – *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

PROJETO ON TRANSLATION – *In*: Grupo Arte Versa – Grupo de estudo e pesquisa em arte e docência (FACED/UFRGS/CNPQ), Porto Alegre/RS.

Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=138>>. Acesso em: 8 mar. 2018.

READY-MADE – *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>>. Acesso em: 18 mar. 2018. Verbetes da enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.



programa
pós-graduação
artes visuais
mestrado
ceart/udesc

