UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Marina Bortoluz Polidoro

APROXIMAÇÃO DE FRAGMENTOS CAPTURADOS:

uma poética em desenho e colagem

Porto Alegre
2014

Marina Bortoluz Polidoro

APROXIMAÇÃO DE FRAGMENTOS CAPTURADOS:

UMA POÉTICA EM DESENHO E COLAGEM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientação: Prof. Dr. Flávio Gonçalves.

Porto Alegre
2014

Agradecimentos

Ao PPGAV-UFRGS, seus funcionários e principalmente aos professores e aos meus colegas, pelas ricas discussões.

Ao Prof. Flávio Gonçalves, pelas importantes orientações durante o mestrado e doutorado, pela sua seriedade e atenção com a pesquisa.

Ao Prof. Jacinto Lageira, por ter me acolhido na Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.
À Capes, por ter proporcionado o período sanduíche.

Às professoras Angela Pohlmann, Daniela Kern e Icleia Cattani, pelas generosas leituras e valiosas contribuições para esta pesquisa no momento do exame de qualificação.
À Profa. Leila Danziger, pelas questões levantadas ainda na banca de mestrado, que muito contribuíram para este projeto.
À Profa. Adriane Hernandez, pela disponibilidade e contribuições dadas na banca final.

Ao UniRitter, meus coordenadores e colegas, pelo apoio e liberação para o doutorado sanduíche.

Aos amigos, pelas trocas, pelos projetos, pela presença (e pelo espaço).
Mãe, Pai e Bruno, pelo carinho.
Augusto, pela companhia na vida.

Resumo

A pesquisa intitulada *Aproximação de fragmentos capturados: uma poética em desenho e colagem* centra-se em uma investigação poética fundada no desenho e que se inicia pela captura de elementos que são colecionados para posteriormente serem colocados em relação. O desenho é visto como uma linguagem propícia a contaminações, pela sua história, seus materiais e pelas qualidades de registro, intimidade e inacabado que se ligam a ele. Desenhar é uma maneira de conhecer e entender visualmente o mundo, mas também de guardar essas percepções – possibilidade que é aqui reforçada pelo uso da colagem. O encontro que acontece entre os fragmentos que constituem o trabalho é visto como um potencial de construção poética das imagens e a tese desenvolve-se em torno da hipótese de que o sentido é construído mais nas relações estabelecidas entre os componentes de um trabalho ou série, do que nas suas unidades. Isso implica que os esforços de aproximação empreendidos pela colagem preservam algo de fragmentado.

Por meio da prática artística, da observação e análise reflexiva do próprio processo de trabalho e suas relações com o campo da arte, a pesquisa desencadeou reflexões acerca dos fundamentos do desenho e da colagem; dos documentos de trabalho, a coleção e a bricolagem; das estratégias de apropriação e operações de transportes de imagens. Por fim, considerando que o encontro também implica em uma distância, no contexto desta pesquisa reforça-se a busca pela não dissimulação das emendas, pela evidência do corte e da sua cicatriz. Tem-se a borda como metáfora da descontinuidade e da fragmentação características de trabalhos elaborados por meio da montagem.

Palavras-chaves: desenho, colagem, apropriação, transporte, fragmento.

Abstract

The research named *Aproximação de fragmentos capturados: uma poética em desenho e colagem (Approximation of captured fragments: a poetic in drawing and collage)* is a poetic study based in drawing, which begins by collecting captured elements in order to later correlate them. Drawing is seen as a language vulnerable to contamination, which can be due to its history, its materials and the quality of its records, the intimacy and the unfinished that connect to it. To draw is a way to visually recognize and understand the world, but also to keep these perceptions – a possibility that is reinforced in this study using collage. The encounter of the fragments in this study is seen as a potential image poetic construction, in which this thesis is developed around the hypothesis that meaning is built in established relationship among the components of a work or series rather than in its units. This implies that the approximation efforts of the collage preserve a fragment trace.

Through the practice of art, the observation and the reflexive analysis of the work process and its relationship to the art field, this research initiated reflections on the drawing and collage fundamentals; work documents; the collection and bricolage; appropriation strategies and operations of image transportation. Finally, considering that the encounter also implies distance, this research reinforces the search for a non-dissimulation of the seam, evidencing the cut and its scar. The border is a metaphor of discontinuity and fragmentation, which are characteristics of works elaborated through montage.

Key words: drawing, collage, appropriation, transport, fragment.

Résumé

La recherche intitulée *Aproximação de fragmentos capturados: uma poética em desenho e colagem (L'assemblage de fragments capturés: une poétique en dessin et collage)* se centre sur une investigation poétique fondée sur le dessin et qui débute par la capture d'éléments qui sont collectionnés pour être ultérieurement mis en rapport. Le dessin est vu comme un langage propice à des contaminations, par son histoire, ses matériaux et par les qualités d'enregistrement, intimité et inachevé qui se lient à lui. Dessiner c'est une manière de connaître et comprendre visuellement le monde, mais aussi de garder ces perceptions – possibilité qui est ici renforcée par l'utilisation du collage. La rencontre qui a lieu entre les fragments qui constituent le travail est vue comme un potentiel de construction poétique des images et la thèse se développe autour de l'hypothèse du sens construit plus dans les relations établies entre les composants d'un travail ou une série que dans ses unités. Cela implique que les efforts de rapprochement entrepris par le collage préservent quelque chose de fragmenté.

Moyennant la pratique artistique, l'observation et analyse réflexive du processus de travail lui-même et ses relations avec le champ de l'art, la recherche a déclenché des réflexions au sujet des fondements du dessin et du collage; des documents de travail, la collection et le bricolage; des stratégies d'appropriation et opérations de transports d'images. Pour finir, tout en considérant que la rencontre implique aussi une distance, dans le contexte de cette recherche, on raffermit la quête de la non-dissimulation des renforcements, par l'évidence de la coupe et sa cicatrice. On a la bordure comme métaphore de la discontinuité et de la fragmentation caractéristiques de travaux élaborés moyennant le montage.

Mot clefs: dessin, collage, appropriation, transport, fragment.

Lista de figuras

Fig. 46, p. 126: Marina Polidoro, *Com ou sem dor secreta*, 2012.
Fotografia: Fabiano Scholl.

Fig. 47, p. 127: Korbinian Aigner, *Äpfel*, 1912-1960s.
Fonte: documenta (13), 2012.

Fig. 48, p. 129: Francis Alÿs, *Le Temps du Sommeil*, 1996 - em andamento.
Fonte: www.imma.ie.

Fig. 49, p. 131: Antoine Desailly, *Sem título*, 2013.
Fonte: www.galeriew.com.

Fig. 50, p. 136: Michel Zózimo, *Pedra-Filme*, série *Formações*, 2012.
Fonte: revistacarbono.com.

Fig. 51, p. 143: Marina Polidoro, *Desenho no céu (POA-SCL)*, 2012.

Fig. 52, p. 145: Frames *O Equilibrista*, de James Marsh, 2008.

Fig. 53, p. 147: Fernando Ortega, *Momentos después del clavado*, 2005.
Fonte: 3.bp.blogspot.com.

Fig. 54, p. 148: John Stezaker, *Pair IV*, 2007.
Fonte: www.saatchigallery.com/artists/john_stezaker_articles.htm

Fig. 55, p. 150: Marina Polidoro, montagem de *Horizontes*.
Fotografia: Denise Helfenstein e Gustavo Diehl.

Fig. 56, p. 151: Silvia Bächli, vista da exposição na MK Gallery Milton Keynes.
Fonte: www.silviabaechli.ch/links.

Fig. 57, 58, 59, p. 156, 157, 158: Marina Polidoro, detalhes de *Com ou sem dor secreta*.
Fotografia: Fabiano Scholl.

Fig. 60, p. 165, 166: Marina Polidoro, *O linguajar rude dos navios*, série *Grandes Romancistas*, 2010.

Fig. 61, p. 167: Marina Polidoro, detalhe de *Com o que é velho*, 2013.
Fotografia: Fabiano Scholl.

Sumário

Introdução

Fig. 1
3x Marina A.
desenho e colagem
24,5 x 37cm
2008

Os trabalhos que desenvolvi nos últimos sete anos partem de experiências com desenhos compostos em diversas camadas. A maneira com a qual os fragmentos e detalhes – papéis, figuras e superfícies, advindos dos meus documentos de trabalho[1] – são reagrupados, sobrepostos e justapostos é que constrói a nova imagem, muitas vezes de superfície rugosa e contorno irregular. Assim, o processo de trabalho implica em coletar e guardar fragmentos na expectativa de que possam vir a ser outra coisa, no momento em que são postos em relação por meio da aproximação e da sobreposição com outros elementos. Essa expectativa nem

1 O termo documentos de trabalho é empregado nesta tese seguindo a conceituação formulada a partir do projeto de pesquisa *Documentos de trabalho: percursos metodológicos*, coordenado pelo Prof. Dr. Flávio Gonçalves (PPGAV - UFRGS).

sempre se concretiza e há materiais que acabam não sendo utilizados. Porém, percebo que independente disso é importante realizar novas aquisições, uma vez que elas provocam e inquietam o restante da coleção e comportam-se como gatilhos para a criação.

Fig. 2
São Marcos e a caixinha de fósforo
desenho e colagem
23,5 x 30,5cm
2007

Nos momentos de coleta de materiais para os desenhos e na realização dessas capturas, utilizo diversas técnicas como maneiras de transportar esses elementos para o meu trabalho. Posteriormente procuro ou provoco encontros entre esses fragmentos, buscando relações significativas. Há um diálogo que se estabelece na reelaboração de imagens. As cópias e transportes de fragmentos e detalhes, que se repetem nos meus trabalhos, consistem em estratégias para garantir a sua permanência e abrem possibilidades de desdobramentos da experiência.

Nesse processo, o desenho me interessa pelas qualidades de registro, intimidade e inacabado, que se deve pela própria relação histórica que essa linguagem

tem com o estudo sobre a forma, como esboço preparatório e anotação rápida, lugar que ocupou prioritariamente até o final do século XIX. Essas relações são consequência, em parte, da fragilidade dos materiais utilizados na sua produção, em comparação com outros meios, e que possibilitam que transpareça um certo caráter intermitente e processual, mesmo quando explorado enquanto linguagem autônoma. Ou seja, o desenho se coloca como uma maneira de conhecer e entender visualmente o mundo, mas também de guardar, como para John Berger (1993) ou no próprio mito de fundação que nos narra Plínio, o velho: o desenho desafia a desaparição preservando algo daquilo que foi seu objeto de atenção e de desejo.

Somada a isso, no meu trabalho penso que a colagem reforça a possibilidade de guardar do desenho, bem como a sua forte relação com a horizontalidade, como mesa de trabalho sobre a qual coloco esses fragmentos, resíduos e recortes, para perceber e provocar relações. A colagem e a frotagem aparecem no início do século XX como possibilidades de renovação do desenho enquanto expressão autônoma e também como um meio capaz de interagir com imagens vindas de diferentes origens, desde fotografias até objetos: elementos que se cruzam e se relacionam no espaço do desenho (Rose, 1976; Gonçalves, 1994; Schweisguth, 2007). Em outras palavras, parece que o desenho conquista sua autonomia ao mesmo tempo em que se abre a contaminações – e não seria ele o lugar do descontínuo por excelência?

Esses procedimentos incorporados pelo desenho referem-se diretamente a estratégias de apropriação e à estética da montagem. Pode-se pensar a apropriação nas artes visuais como forma de gerar sentidos e experiências em meio ao fluxo intenso e fragmentado de signos, produzido desde a formação de meios urbanos na modernidade. Diversos artistas trabalham a partir de produtos culturais existentes: ao perceber a superprodução como um sistema cultural disponível, passam a inventar modos de assimilar estruturas existentes e recolocá-las em funcionamento. Esses processos envolvem trânsito e a combinação de repertórios plurais. A interação entre os elementos ocorre por acréscimo e não substituição, de maneira que interessa a incompletude dos cruzamentos, que mantêm contradições e a tensão resultantes da aproximação de diferentes.

Reconhece-se que todo modo de fazer carrega consigo significados e as técnicas escolhidas pelos artistas não são neutras ou isentas. Sendo assim, é preciso reforçar que esses encontros e cruzamentos vão além da diversidade técnica e há a apropriação de elementos da cultura, que não pode significar falta de crítica

em relação à história ou à sociedade de consumo. Ao contrário, relaciona-se com processos que resgatam os signos do fluxo de consumo passivo, para uma prática produtiva. Nesse sentido, fica ainda mais latente a importância de trabalhar no espaço do encontro entre elementos, sem buscar apaziguá-los. Os objetos e as imagens, mesmo no interior de outra composição (coleção, colagem, montagem), não perdem por completo a memória de seus sistemas de funcionamento.

O pensamento de Walter Benjamim é referência importante para a minha pesquisa desde o mestrado, iniciando pelos seus conceitos de origem – com a concepção de história ligada a ele – e de aura – como a distância necessária à experiência. Nesse ponto da discussão encontramos a visão da historiografia como uma construção, que Benjamin (1994f, p. 224) explica: "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo". Nessa maneira de pensar a história – que propõe uma experiência única *com o* passado (materialismo histórico) e não uma imagem eterna *do* passado (historicismo) – já encontramos argumentos que justificam as estratégias de apropriação na arte: tomar materiais já existentes, usados, descolados do seu lugar original para estabelecer uma experiência nova, em diferente contexto. Trata-se de uma maneira de atualizar os componentes resgatados do contexto inicial, em uma configuração carregada de tensões: a obra é o presente.

Em torno do método

Este projeto propõe uma investigação em artes visuais na área de concentração em poéticas visuais e, como tal, a pesquisa é construída a partir do trabalho e do processo de criação pessoal. Assim, o ponto de origem do qual emergem os questionamentos a serem abordados na reflexão escrita, é a prática artística, ainda que as duas produções sejam construídas de maneira articulada. A pesquisa em artes se dá a partir do meio, de uma encruzilhada, entre o livre pensamento poético e a produção intelectual de caráter acadêmico; entre o conceitual e o sensível; entre a prática e a teoria.

O fazer artístico é condição deste tipo de pesquisa, o ponto de partida que suscita problemáticas, levanta questões determinantes na definição do mapeamento

teórico da pesquisa e exige a construção de uma metodologia própria e singular. Os conceitos estão implicados no fazer: refletir sobre o processo de trabalho pessoal, buscando reconhecer estratégias e modos operatórios, levanta questões poéticas e conceituais que indicam os caminhos da pesquisa teórica. Concomitante a isso, percebe-se que a reflexão teórica influencia o trabalho artístico, causa inquietações e nele provoca desdobramentos, também por permitir a tomada de uma certa distância e mesmo a compreensão de questões de uma maneira indireta, por meio do trabalho de outro artista, por exemplo.

Jean Lancri (2002, p. 19) comenta sobre uma claudicação que seria típica do pesquisador em arte, por trabalhar "entre razão e sonho", ressaltando uma certa instabilidade, pois "se trata de operar no constante vaivém entre esses diferentes registros". A prática artística inicialmente precede a reflexão escrita, porém chega-se em um ponto do caminho em que ambas intercalam-se. Ainda que em alguns momentos seja desafiadora a conciliação desses dois fazeres, revela-se um exercício instigante perceber como complementam-se e provocam aberturas um no outro. Salienta-se que as duas produções intercalam-se sim, porém não de maneira equilibrada. O desafio não consiste em balancear igualmente os dois trabalhos, mas em procurar uma proximidade tal entre eles que permita que contaminações mútuas aconteçam, sem que sejam perdidas as especificidades de cada fazer. Dessa forma, a pesquisa é alimentada e movimenta-se.

Flávio Gonçalves (2009a) também vê este artista/pesquisador como uma figura que precisa contemplar as duas esferas – da produção artística e da acadêmica – e portanto habita nesse cruzamento. Com base nos tipos de argumentos e os modos de inferência definidos pela semiótica peirceana, o autor preocupa-se com a possibilidade de que o rigor científico possa restringir a liberdade transgressora da arte e o quanto a experiência artística pode ser de fato analisada com critérios acadêmicos. Acomodar o processo de trabalho poético a um projeto de pesquisa pré-estabelecido é uma das armadilhas em que se poderia cair, uma vez que o pensamento científico pede argumentos fortes e trabalha com a ideia de verdade, que pode ser compartilhada e posta à prova pela comunidade especializada.

O pensamento poético, por outro lado, funciona como um argumento frágil na classificação peirceana, pela sua potência de ruptura, de provocar aberturas, de apontar desvios e ser auto-justificável. Tendo isso em mente, esse tipo de pesquisa permite pensar a arte a partir da experiência da prática artística e construir uma argumentação do frágil, termo usado por Gonçalves (2009a), que

preserve as características e singularidades do pensamento poético. É preciso dar conta da sua fragmentação, das aberturas, e preservá-las ao mesmo tempo em que é construída uma reflexão a partir do que torna-se persistente entre um trabalho poético e outro, revelando, assim, as intersubjetividades existentes neles.

Da mesma maneira que o objeto de estudo não é definido de saída, mas construído durante o processo, é preciso estabelecer um projeto de pesquisa que seja flexível para abrigar as descobertas que são feitas ao longo do trajeto. Se o deslocamento modifica o espaço percebido (Serres, 1995), essa alteração de perspectiva também provoca mudanças no caminho a ser seguido. Em outras palavras, o método de trabalho do pesquisador em arte é heurístico: o objeto de estudo está em processo e é construído no decorrer do próprio desenvolvimento da pesquisa; é a partir do fazer que linhas de busca e modos de investigação surgem e se estabelecem.

Nessa direção, na pesquisa em artes, bem como na formação da obra de arte, não há regras predispostas que podem simplesmente ser aplicadas, mas a invenção do modo de fazer é simultânea ao próprio fazer. Ou seja: o artista, "no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza" (Pareyson, 1993, p. 59). Dessa maneira, toda invenção é também descoberta, pois cada produção, sendo singular, pede seu modo de fazer específico. Para descobri-lo, inventá-lo, encontrar a maneira adequada entre inúmeras possibilidades, é preciso tentativas e experimentação.

Luigi Pareyson (1992; 1993) não concorda com uma visão aristotélica de criação, na qual o artista primeiro tem uma ideia, sai à busca do material adequado e, finalmente, constrói a obra. Ao contrário, a ideia do artista se transforma no contato com o material. Na sua teoria da formatividade, dar forma à matéria e à ideia são processos que ocorrem simultaneamente, da mesma maneira que não são forma e matéria que fazem uma obra, mas as duas são indivisíveis. Nas palavras de Gilles Tiberghien (2001, p. 41): "Para Pareyson, que afirma incessantemente que o material não é indiferente para a obra de arte, a alteração ou mudança do primeiro equivale à alteração ou mudança da segunda em sua totalidade"[2] [3]. Esse

2 Todas as traduções utilizadas nesta pesquisa são nossas e as versões originais sempre serão informadas em rodapé.

3 "Pour Pareyson, qui ne cesse d'affirmer que la matière n'est pas indifférente à l'œuvre d'art, l'altération ou le changement de la première équivaut à l'altération ou au changement de la seconde dans sa totalité".

caráter formativo existe nas experiências sensíveis e na interpretação; há intenção na produção, mas também na recepção do trabalho, o espectador precisa de uma atitude estética diante da obra para vê-la.

Ao falar das sensações que envolvem o processo instaurador, Éliane Chiron (2013, p. 136) nos atenta que "a prática, no seu sentido próprio, abre uma passagem através da matéria"[4]. Isso implica na concepção de que o artista pode começar um trabalho sem saber com segurança como ele sairá, além de não saber se terá êxito na sua execução. "A construção da obra é, muitas vezes, feita às custas de destruições, num jogo de estabilidades e instabilidades, conflitos e apaziguamentos" e as decisões em rejeitar alguns resultados desse processo também é parte do projeto poético (Pohlmann, 2005, p. 84).

Paul Valéry (1999), em sua *Primeira aula do curso de poética*, compartilha a percepção de que o método da construção das "obras do espírito" é o da descoberta: ele aponta a pluralidade de caminhos que se oferecem ao artista no momento da produção de sua obra e como esta "reúne uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas" (Valéry, 1999, p. 183). Mais adiante (p. 189), "Encontro quase sempre nos espíritos atenção, tateios, clareza inesperada e noites obscuras, improvisações e tentativas, ou repetições muito insistentes. Em todos os lares do espírito, há fogo e cinzas; a prudência e a imprudência, o método e seu contrário; o acaso sob mil formas".

Assim, assume-se neste texto uma abordagem de artista: a escrita coloca-se do ponto de vista da feitura da obra e esta escrita se apresenta também como uma maneira de compartilhar a experiência vivida nesse fazer. A relação com o processo de trabalho pessoal tem o intuito de reconhecer e problematizar questões intersubjetivas que emergem da experiência prática, bem como reconhecer e estabelecer conversas com propostas de outros artistas e teóricos. Nesse sentido, o estudo dos documentos de trabalho revela-se uma abordagem fecunda para as obras e o processo de trabalho, para pensar sobre o que acontece nos entremeios da produção, sobre o que é escolhido para habitar o ateliê por conter algo que é capaz de disparar ou alimentar o processo criativo. A investigação sobre os documentos interessa como porta de acesso ao próprio processo de criação, direcionando o olhar e fazendo emergir dados sobre os modos de operação, procedimentos investigativos e estratégias recorrentes.

4 "La pratique, au sens propre, ouvre un passage à travers une matière".

No contexto de uma pesquisa em poéticas é, portanto, imperioso olhar o próprio processo e reconhecer as principais estratégias utilizadas na elaboração dos trabalhos, perceber as ações empreendidas e entender suas consequências, identificando relações. Os procedimentos dessas estratégias se entrecruzam e se complementam, uma vez que a construção não acontece linearmente, mas com idas e vindas, constantes reavaliações. Cada trabalho possui suas peculiaridades e nem sempre demandam todas as etapas, porém posso perceber alguns momentos essenciais no meu modo de fazer, próximos à ideia de transporte e deslocamento e que procuro desenvolver a seguir.

Primeiramente há um encontro. Algo desperta a atenção, o desejo, e me acena com a possibilidade de tornar-se outra coisa: pode ser por uma qualidade visual, um interesse no traço, um tema inusitado, um encantamento, um estranhamento. Em geral, possui alguma qualidade que gostaria de ter nos meus trabalhos. É isso que faz com que selecione e retire algo do seu contexto. Na sua maioria são elementos pertencentes a materiais impressos ou da web, dentre os quais podem ser enumerados: (a) a própria página impressa; (b) os mapas; (c) as representações de constelações; os desenhos criados para a produção em massa, a serviço da indústria e da comunicação social, como (d) estampas e (e) ilustrações de livros técnicos, de embalagens e manuais; (f) as iluminuras medievais; (g) papéis diversos, incluindo cadernos pautados e embalagens (fig. 3).

Para realizar esse desejo e concretizar a captura do elemento, tomar posse e transportá-lo para minha coleção, utilizo diferentes técnicas – colagem, frotagem, carimbo, estêncil, fotografia, fotocópias, monotipias, redesenhos à mão ou no computador – ainda que às vezes utilize fragmentos originais diretamente em algumas colagens. Essas operações traduzem, transformam o objeto da captura: ao menos devido ao recorte e ao deslocamento, mas também, em muitas delas, pelos processos reprodutivos adotados, nos quais as falhas são bem-vindas. Além disso, permitem a reutilização do mesmo elemento – com as inevitáveis transformações e imperfeições – em diferentes trabalhos. Dessa maneira garanto a constante formação de documentos de trabalho, a manutenção e a ampliação da coleção que é o acervo a partir do qual irei trabalhar. Aqui entram também elementos produzidos originalmente por mim, como um antigo desenho de observação ou uma folha de papel tingida.

Fig. 3
Documentos de trabalho, amostra

Diante dos documentos, que sempre se renovam e se transformam, me disponho a compor. A intenção é perceber e provocar encontros, identificar possíveis relações combinatórias. As conversas entre os elementos podem se estabelecer inicialmente a partir de aproximações formais e as sobreposições são buscadas pelo interesse em provocar contaminações, dificultar a nitidez e agregar espessura à imagem. Se cada uma dessas composições resulta em um trabalho único, reconheço que existem plurais encontros possíveis. Como os procedimentos de apropriação e transporte envolvem a sua reprodução, permitem que um elemento seja repetido e utilizado em diferentes momentos. Assim, os trabalhos se desdobram e apresentam soluções em suportes distintos, configurando produções independentes, em séries ou polípticos. Tais prolongamentos tanto inauguram uma nova ação quanto dão continuidade às ações correntes, mantendo uma linha que conecta os trabalhos, por mais que eles assumam formas de apresentação distintas.

Tendo em vista dessas considerações, define-se que a pesquisa centra-se na investigação poética iniciada na captura de fragmentos que são postos em relação. Deseja-se refletir sobre o encontro que acontece entre os fragmentos no meu trabalho, como um potencial de construção poética estabelecido na reelaboração de imagens. Mais especificamente, propõe-se pensar as possibilidades desse encontro em seus diferentes modos, como algo significativo e produtor de sentido, por meio da prática artística e da observação e análise reflexiva do próprio processo de trabalho poético e suas relações com o campo da arte.

Questões irradiam desse ponto, buscando identificar e refletir sobre as implicações existentes em procedimentos de apropriação e suas potências de abertura em meu trabalho, acerca dos conceitos relacionados ao processo de feitura, tais como coleção, documentos de trabalho, bricolagem e transportes. Para dar conta disso, são lançadas algumas perguntas: O que significa começar um trabalho a partir de fragmentos? O que acontece com os fragmentos ou detalhes transportados e manipulados para a construção de novos trabalhos, que insistem em afirmar sua descontinuidade e exibir marcas de seu lugar de origem? Como transportar imagens, conceitos, rastros? Qual relevância da borda? São questões caras à minha pesquisa e encontram-se intimamente ligadas ao objeto de estudo da tese.

Nessa direção, a pesquisa desenvolve-se em torno da hipótese de que o sentido é construído mais nos encontros entre os componentes de um trabalho ou

série, do que nas unidades. Isso implica em considerar que há algo que vai além do corpo da coisa em si, que é construído como resultado das inter-relações, dos deslocamentos e dos trânsitos. Os trabalhos configuram-se como a conjugação de unidades em um todo que ainda assim permanece fragmentado – ao menos tão fragmentado quanto uma coleção, uma constelação. Por isso, no contexto desta pesquisa, o encontro também implica em distância, que se faz perceber em preocupações de ordem material, operacional, poética e conceitual.

Começar um trabalho a partir de algo que já existe previamente estabelece uma condição de produção específica, na qual os momentos de coleta e agrupamento de materiais e referências constituem etapa definidora. Os materiais recolhidos são o ponto de partida para a construção que, portanto, depende diretamente do que se guardou, do que se decidiu conservar, dentre o que foi encontrado anteriormente. Esses processos de apropriação revelam-se uma maneira de lidar com um mundo cheio de apelos visuais que exigem e disputam a nossa atenção. A saturação de informações que a formação de meios urbanos industriais na modernidade produziu fez com que a atenção e desatenção passassem a ser um assunto fundamental, como uma habilidade, a capacidade de síntese em meio ao fluxo intenso e fragmentado (Crary, 2001). Ainda que a possibilidade de selecionar e descartar informações seja uma defesa incerta contra esse fluxo caótico.

Benjamin (1980) também toca nessas questões no seu texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, quando se põe a pensar a progressiva atrofia da experiência e a paralisação da imaginação em uma sociedade onde a informação ocupou o lugar da narração. Interessado nos temas recorrentes em Charles Baudelaire, como a multidão e a mudança de sensibilidade provocada pela metrópole, Benjamin parte de Freud, para trazer a proteção contra os estímulos externos, destrutivos e desestabilizadores do indivíduo: "deslocar-se através do tráfego implica para o indivíduo uma série de *chocs* e colisões" (Benjamin, 1980, p. 43).

As estratégias de apropriação são uma maneira de criar e pensar a partir desse grande fluxo e acúmulo de informações e referências, e de relações combinatórias entre elas. São estratégias que permitem que o artista utilize a profusão de signos da sociedade atual, mas também a vida cotidiana e o patrimônio cultural mundial como dados para manipular, reordenar e lançar novas propostas. Em outras palavras, são operações conceituais que consistem em inventar modos de usar e assimilar estruturas formais já existentes e colocá-las novamente em

funcionamento. Se desconstruir e recriar significados não é algo novo na história da arte, pode-se pensar que a sociedade de consumo propicie o cenário para potencializar essa característica, como consequência da multiplicação da oferta cultural na contemporaneidade, das relações e saberes gerados e difundidos nesse contexto.

A transformação que ocorre com a imagem durante o seu transporte para a obra é emblemática do que acontece nesses procedimentos: as imagens e materiais apropriados carregam resquícios do seu lugar originário, daí a distância e o estranhamento que provocam. Porém, ao serem transportados para arte, sofrem também uma contaminação a partir do contato com o sujeito que os elegeu e os deslocou, resultado do encontro e investimento pessoal do artista sobre o objeto e sua inscrição no universo da arte. E isso exige transformação, rearticulação.

Trazendo a reflexão da sobrevivência na cidade para o caso específico de uma composição poética, surge a pergunta: as colisões e os choques (entre os fragmentos da composição) são aceitos e mantidos ou é preferível tentar amenizá-los? Pode-se pensar com Cattani (1999, 2002) que não seria questão de amenizar as colisões, mas de procurar estabelecer um diálogo entre as partes. Encontrar um ponto de equilíbrio que avizinhe elementos sem fundi-los, que aceite os vazios, as tensões e as fissuras como parte da obra e, ainda assim, a composição não se desfaça.

A evidência dessas distâncias é um importante foco de interesse nos procedimentos que se utilizam da montagem e da apropriação transformadora de coisas já existentes. A especificidade característica dessas imagens pode ser justamente a sua descontinuidade intrínseca. Construir, pensar e criar nesse espaço de junção entre as imagens, entre os materiais, entre as formas artísticas, buscando conseguir nesses entres, nessas frestas, a fagulha de que fala André Breton (apud Bradley, 2001, p. 28): "a maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distantes sem abandonar o domínio da nossa experiência; é reuni-las e tirar uma fagulha de seu contato".

Nessa reunião, a borda é margem e é fronteira; separa o que faz parte de todo o resto, ao mesmo tempo que é a partir dela que tem-se a possibilidade do encontro. Assim, pode-se pensar que está latente em todas essas questões a importância de deixar as emendas à mostra, garantindo as aberturas para as interpretações da diferença, da borda, das lacunas. Ao considerar que a reunião

de contrastes e diferenças gera distância e amplia os sentidos, nova hipótese é formulada em torno da importância da sua manutenção naquilo que é descontínuo e fragmentado. Pensar essa distância buscando reconhecer o que acontece entre os componentes, os elementos, as estruturas e manter a tensão entre eles. Entre o texto e o desenho, entre a linha do desenho e a borda da colagem, entre um desenho e outro.

Os capítulos

O texto que resulta desta pesquisa desdobra-se em cinco capítulos de desenvolvimento, além do fechamento realizado nas *Considerações Finais*. Os capítulos cruzam-se e são complementares na reflexão acerca do processo de construção dos trabalhos práticos e dos conceitos por eles provocados. Por conta disso, os meus trabalhos são trazidos aos poucos, misturados às questões teóricas e abordagens de obras de outros artistas, em momentos nos quais possam contribuir melhor para a construção dos argumentos, seja por evidenciarem as questões operacionais, poéticas ou conceituais. Procurou-se construir um texto, considerando as características próprias da pesquisa em arte, já mencionadas nesta *Introdução*, com uma escrita que compartilha e privilegia a experiência do fazer, para a partir disso construir as relações com o campo da arte.

O capítulo que segue imediatamente este introdutório é intitulado *Sobre modos de fazer* e busca detalhar o processo de criação e a maneira com que produzo os meus trabalhos. Pensar sobre esse fazer implica pensar os documentos de trabalho e o espaço de produção; como as coisas que são escolhidas (ou apenas deixadas) para habitar os entremeios da feitura são capazes de influenciá-la. Assim, nesse capítulo apresento uma percepção sobre o conceito de documentos de trabalho e como os reconheço no contexto específico da minha produção. São questões que perpassam todo o meu fazer plástico, incluindo trabalhos que serão diretamente abordados em outros momentos do texto.

Com o conceito tomado de Barthes (2003), proxemia, é desenvolvida uma reflexão sobre a maneira de construção sobre a mesa e, como consequência dessa postura de trabalho e do alcance do meu braço, os pequenos formatos dos desenhos e colagens produzidos. Esse conceito refere-se ao espaço que cerca o sujeito e que

é conhecido intimamente, tanto pelo hábito e quanto pela proximidade. Somam-se a ele questões como a ideia de nicho e ninho (Bachelard, 2005) e o papel que os objetos desempenham como operadores sociais (Baudrillard, 1995; Maffesolli, 1995). É essa mesma maneira de trabalhar, pela postura e até mesmo pelos materiais, que aproxima o desenhar do escrever, cadernos de anotações a cadernos de desenho e manuscritos iluminados (Hamburger, 2010; Taussing, 2011; entre outros), questão desencadeada também pelos *Os pequeninos cadernos* (2012). São os pequenos formatos que chamam atenção ao detalhe, ao fragmento e a miniatura (Alpers, 2010; Arasse, 1996; Vila-Matas, 2011).

O segundo capítulo, *Perceber-se inserido em um campo*, apresenta uma retomada das qualidades fundamentais do desenho e faz uma visita à sua história, com foco na sua conceituação. O propósito dessa revisão é poder perceber e compreender como o meu trabalho parte do desenho e como se utiliza dessa linguagem. Reconhecer os fundamentos do desenho e, ainda, como a colagem desenvolve-se em relação a ele, para compreender o quanto das estratégias e operações empregadas, bem como os modos de ver, são devidas a essa linguagem. Para tanto, busca-se a companhia de muitos autores e artistas que pensam e/ou trabalham com desenho, dos quais destacam-se: Walter Benjamin, Bernice Rose, Emma Dexter, Eliane Chiron, Flávio Gonçalves, John Berger, Carlos Pasquetti, Francis Piccabia.

A característica própria do desenho em transparecer o processo e os caminhos percorridos pelo artista somado às recorrentes operações de sobreposição e apagamento que emprego nos trabalhos, trazem à tona dois conceitos importantes: palimpsesto e pentimento. São conceitos que traduzem a construção e desconstrução, inscrição e apagamento características do lento processo de idas e vindas e que se reflete mesmo nas cores e na aparência dos trabalhos. Pontuam a discussão os trabalhos da série *Sobre camadas*, mas também *Horizontes* (2013), *A primeira pessoa que esqueceu quem eu era* (2012) e os retratos e autorretratos intitulados *Coroações* (2011-2012).

Construir reservas para criar, concentra-se no que pode ser considerado como etapa inicial do meu processo de trabalho, que envolve a coleta, os agrupamentos e a montagem. Nesse sentido, o terceiro capítulo desenvolve-se em torno do momento de acumulação dos materiais que servirão de matéria-prima para as construções posteriores e discute estratégias de apropriação nas artes visuais, pensando nas implicações e nas estratégias engendradas para trabalhar a partir de elementos pré-existentes.

A utilização da colagem, com os respectivos transportes de imagens, provoca o interesse pela apropriação e as suas implicações conceituais. É reconhecida a sua importância histórica na modernidade para a compreensão do seu lugar no cenário atual e também para conceituar a colagem em um sentido que vai além do cortar-e-colar (entre outros, ressaltam-se: Krauss, 2006; Rodari, 1988; Spies, 1984; Taylor, 2006), mas que reconhece a importância dos materiais próprios do desenho, especialmente o papel, que facilitam/provocam a utilização da colagem (Morais, 2005; Rodari, 2007). Da colagem parte-se para pensar os processos apropriativos nas artes visuais de uma forma mais geral, como procedimentos que implicam a tomada de posse de materiais e/ou signos existentes. Aqui são utilizados dois conceitos mais amplos, que ajudam nesse processo: a bricolagem, a partir do texto célebre de Lévy-Strauss (1970) e alguns de seus comentadores; e a coleção, com a companhia de Walter Benjamin, Tadeu Chiarelli, Elser e Cardinal e dos artistas Kurt Schwitters e Robert Rauschenberg.

O quarto capítulo, *Como capturar e fazer durar*, se debruça sobre as maneiras utilizadas para efetivar essas apropriações e se pretende uma reflexão sobre como é possível transportar imagens, conceitos e rastros. Pensa as estratégias e operações de registro, cópia e assimilação em sua implicação conceitual e sua contextualização na arte moderna e contemporânea, mas também como maneira de fazer algo durar, prolongar a sua existência, ainda que sempre diferente. As operações realizadas com o intuito de captura e assimilação, provocam uma modificação do que é assimilado. O transporte de imagens provoca alterações de sentido e interpretação, pois cria uma diferença que resiste e que denuncia a apropriação.

O desejo de extensão da permanência envolve as figuras, por garantir a possibilidade de serem usadas mais de uma vez, mas também os desdobramentos de um mesmo trabalho, a repetição de um fazer, que distendem a experiência. Nesse sentido, levantam-se questões acerca da repetição (principalmente a partir de Deleuze, 2006), aura e origem de Walter Benjamin (com as valiosas interpretações de Didi-Huberman e Rochlitz). Na base dessa discussão estão o desenho sobre livro *Desenhei sobre: Ode paranoide*, *Com ou sem dor secreta*, entre outros trabalhos, mas também os artistas Korbinian Aigner, Francis Allÿs, Leila Danziger, Song Dong, Francis Picabia.

Na continuação, *Uma aproximação que precisa de espaço*, é o capítulo que reforça a busca pela não dissimulação das emendas, pela evidência do corte e da sua

cicatriz. A borda aparece como metáfora da descontinuidade interna característica das imagens construídas por montagem. A borda cria uma distância que não é necessariamente literal, mas também a percepção de uma diferença, de maneira que a colagem equilibra-se entre a cisão e a sutura. Pensa-se a complexidade que envolve a questão do encontro e uma ética da distância que garante a convivência de diferentes. Aparece assim, a importância das aberturas, sejam elas inframince ou todo um abismo.

Tais reflexões são abordadas a partir da série de desenhos de observação *Com ou sem dor secreta* e do díptico *Desenho no céu (POA-SCL)*. Referencia-se e dialoga-se com alguns autores, entre eles: Roland Barthes, Walter Benjamin, Benjamin Buchloh, Eliane Chiron, Georges Didi-Huberman, Gillo Dorflès, Marcel Duchamp e José Gil; além dos artistas Silvia Bächli, Fernando Ortega e John Stezaker.

Por fim, para situar a investigação desta tese dentro da trajetória pessoal como artista e pesquisadora, nas *Considerações finais* são discutidos os motivos e decorrências de algumas das opções adotadas, assim como de outras que foram vislumbradas, mas não chegaram a ser trilhadas. Dessa forma, o fechamento do texto revê os contornos da tese e da pesquisa.

1 Sobre modos de fazer

Minha produção, incluindo os trabalhos que constituíram a pesquisa de mestrado, parte do desenho, da experimentação com variedades de papéis e do interesse por ilustrações e estampas. A combinação desses fatores resulta na busca por diferentes materiais, incluindo elementos apropriados. Na sua maioria, são trabalhos compostos de camadas de papéis que portam superfícies e figuras de diferentes procedências. O processo de criação implica em coletar e guardar fragmentos nos quais vejo a potência de ser ou constituir parte de um trabalho e interessa aqui justamente pensar esses movimentos de desdobramento, os entremeios da feitura das obras. Esses entremeios envolvem o ambiente que abriga o fazer, especialmente no que se refere aos documentos de trabalho, as coisas que juntamos, colecionamos e podem ser vistas de maneira única por meio do desenho.

Nessa direção, esses trabalhos trazem em comum uma visão do desenho como um lugar para guardar, acumular, combinar. São trabalhos com qualidades poéticas de cotidiano e coleção, intimidade, proximidade. De certa forma, penso que a minha maneira de trabalhar se aproxima do desenho de uma constelação (figura tão cara a Benjamin e que me interessa também como referência visual): a construção das imagens é feita a partir da experimentação de (re)ordenações, de encontrar e produzir ligações entre os fragmentos guardados, ligações que comportam-se como as linhas que unem as estrelas para dar forma às constelações.

1.1 O processo de criação, os documentos e o espaço de trabalho

Dissertar sobre os trabalhos é tratar da maneira com que são produzidos, e o olhar sobre os documentos de trabalho mostra-se capaz de desvelar relações significativas a respeito do processo, que poderiam permanecer ocultas, normalizadas pelo hábito. O conceito aqui utilizado considera como documentos um grupo bastante amplo de coisas, que vão desde anotações, objetos, fotografias, imagens, ou qualquer outro tipo de material – ou até mesmo imaterial, como as próprias lembranças (Gonçalves, 2009b; 2013). A questão central é identificar elementos que sejam participantes da criação artística, mesmo que isso possa ocorrer de maneira indireta. De sorte que os documentos podem ser criados ou apropriados antes, durante ou até mesmo depois da feitura das obras, indo muito além de se restringirem a esboços ou referências. Quer dizer, nem tudo o que o artista faz no seu ateliê precisa se tornar obra, mas essas outras coisas podem conter sinais de desejos latentes, potências e questões que o mobilizam.

Considerando toda essa abertura, nem sempre é fácil apontar a influência de um determinado documento em uma obra pronta, mas eles contribuem de maneira decisiva para a constituição do pensamento visual, poético e conceitual do artista. Têm relevância pois foram produzidos ou selecionados pelo próprio e ocupam um lugar no seu espaço de trabalho, na sua rotina e nas estratégias de produção adotadas. No entanto, percebo que no meu próprio fazer eles acabam por desempenhar um papel crucial, diretamente ligado à minha forma de produzir e que tem implicações significativas nos trabalhos resultantes. Ao trabalhar com apropriações e colagem no desenho, boa parte dos documentos faz-se perceber e torna-se evidente, pois é incorporada nos trabalhos.

Aqui há um conceito com o qual gostaria de dialogar, aproximando-o de algumas ideias sobre meu processo de trabalho: a proxemia. Esse é um neologismo criado por Edward Twitchell Hall (1966; *La dimension cachée*) e que se refere a uma dialética da distância. Roland Barthes o utiliza no seu *Como viver juntos* para nomear o espaço restrito que cerca imediatamente o sujeito, definido pelo alcance do gesto, sem que o corpo se mova: "espaço privilegiado do sono, do repouso, do trabalho sedentário em casa: a esfera do 'gesto imediato' (Moles)" (Barthes, 2003, p. 218). Alcançamos as coisas nesse espaço sem precisar movimentar mais do que o braço, sendo que muitas vezes podemos fazê-lo sem nem acionar o olhar, pois

o conhecemos intimamente. Esse é um espaço subjetivo, habitado afetivamente e que implica, além da noção de território, a de nicho e ninho. Se por um lado a imagem primeira desse espaço conhecido de cor é a da casa, é possível pensar no local de trabalho também por esse viés, lembrando que todo espaço realmente habitado traz consigo a noção de casa, pela sua relação com as subjetivações de quem o ocupa (Bachelard, 2005).

Aliado a isso, pode-se pensar a noção de território como a oposição público/privado. O privado é o território, espaço apropriado, protegido contra intrusos, mesmo que existam diferentes níveis de concentrações de privacidade. Essa delimitação não é apenas física, mas refere-se a funções recorrentes, hábitos, sistema de regras e, dessa forma, contribui inclusive para a definição da identidade de seus ocupantes. Barthes (2003, p. 154) lembra que o território animal é frequentemente marcado pelo odor, enquanto o humano pode definir o seu pelo alcance da vista – "tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, detectado pelo mapa do 'eu posso'" (Merleau-Ponty, 2004, p. 16) – ou do gesto, o que desenharia, no caso, um microterritório. Soma-se ainda, a rede polifônica dos ruídos familiares, reconhecíveis como os sinais do espaço particular.

Novamente com Bachelard (2005, p. 111) temos a aproximação da essência da casa com a ideia de ninho. Ele conclui que a "casa-ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar". Isso refere-se a uma idealização tanto da noção de casa quanto, e especialmente, da figura do ninho, pela sua capacidade de abrigar seus habitantes. É a identificação do espaço da nossa intimidade, do secreto, do aconchego de um refúgio, onde é possível recolher-se e sentir-se seguro.

Se a definição desse espaço territorial garante a intimidade, a segurança e a individualidade do sujeito, pode-se concluir que há grande importância em preparar o espaço de vivência, estabelecer o que é necessário – por imperativo objetivo ou mesmo simbólico – para compor esse espaço. Ou seja, construir uma proxemia para viver, mas também, para produzir. Quer dizer, o sujeito toma posse do seu local de trabalho, da sua organização, ainda que não se trate de uma organização racional e aos olhares dos outros tudo pareça em desordem. No texto *Desempacotando minha biblioteca*, Walter Benjamin afirma que todas as paixões beiram o caótico, que inclui o caos das memórias. Há, portanto, na vida do colecionador uma tensão dialética entre ordem e desordem: "o que mais é a sua coleção do que

uma desordem a qual o hábito já acomodou-se a um ponto tal que pode parecer-se com a ordem?" (Benjamin, 1969, p. 60)[1]. Cada maneira única e individual de organizar-se e comunicar-se está impregnada de paixão e hábito, trazendo pistas sobre o indivíduo e sua forma de operar, produzir e criar.

De forma semelhante, considera-se que os documentos de trabalho contribuem para a delineação do contexto em que o artista trabalha. Contexto que pode ser pensado como a rede sutil e complexa que Maffesoli (1995) enfatiza como qualidade da vida cotidiana, onde cada elemento, objeto, assunto, pensamento, ação, ganha sentido quando relacionado com o todo. À globalidade referida cabe, ainda que atravessada pelo aleatório, a constituição de uma subjetividade e conforta uma imagem de si. Dessa maneira, resgata-se a importância dos objetos na vida cotidiana, desde o objeto nobre, investido de afeto e memória; o objeto útil; e também o objeto supérfluo, acessório, de pouca importância; já que neles é possível ver cristalizados sonhos, imagens e desejos (Maffesoli, 1995, p. 122).

O que estaria em consonância com o conceito de documentos de trabalho, uma vez que as coisas que foram selecionadas pelo artista para povoar o espaço do ateliê trazem indícios do seu pensamento visual, ainda que essa influência possa não aparecer diretamente na obra constituída. Esses documentos não estão necessariamente em arquivos organizados, mas distribuídos pelo espaço de trabalho, tangenciando a ação do artista, como coadjuvantes. Retomando a questão do ninho, importa a relação que é estabelecida com os objetos, entre nossos corpos e o mundo material, como própria extensão de si mesmo. Os objetos que ocupam a nossa vida diária, para além de sua utilidade, representam algo ligado à subjetividade, uma vez que são guardados por um significado que muitas vezes apenas o sujeito conhece, ou nem ele próprio o sabe claramente.

Os objetos operam socialmente (Baudrillard, 1995), não são inertes ou passivos, possuem histórias latentes que podem ser descobertas e analisadas. São portadores de significado e têm uma participação muito grande na constituição do indivíduo, sua visão de mundo e seu modo de vida. Pensá-los em conjunto é imprescindível, uma vez que os significados que carregam são alterados ou potencializados quando em relação com outros objetos significativos. É justamente por seu caráter indireto, às vezes difuso, que os documentos de trabalho facilitam uma análise voltada ao processo, desviando o foco apenas na obra pronta e

1 "For what else is his collection but a disorder to which habit has accommodated itself to such an extent that it can appear as order?"

apontando recorrências que perpassam a produção e persistem nas passagens de uma experiência de criação à outra – o que é bastante relevante para uma pesquisa em poéticas visuais.

Do ponto de vista do meu processo, o que tenho percebido como documentos de trabalho envolve coisas que povoam o espaço de produção, que definem esse espaço como tal, mas também a própria matéria com que trabalho e por vezes esses limites podem se confundir: algumas coisas que haviam sido coletadas com a intenção de serem utilizadas diretamente em algum projeto podem ir parar no fundo da caixa ou desbotar fixadas na parede. O movimento contrário também acontece, de maneira que imagens de referências, *souvenirs* e até presentes podem acabar figurando como parte de algum trabalho. Assim, preparar uma proxemia para trabalhar implica em estabelecer um lugar seguro e confortável, tendo à mão as ferramentas, as "matérias-primas", as referências, garantindo assim a possibilidade de ensimesmar-se e mergulhar no processo de trabalho.

Nessa direção, para produzir um novo projeto artístico, começo a partir dos documentos de trabalho, da caixa de papéis (figs. 4-5), dos elementos capturados. Opero a partir do que já está ao meu alcance, do material acumulado em momentos anteriores e raramente interrompo um trabalho em andamento para sair em busca de algo específico. Em geral, componho sobre a mesa, manipulando os guardados, pequenos recortes, com os materiais ao alcance da mão, da extensão do braço – ninho estabelecido.

Fig. 4
Documentos de trabalho
Vista da caixa

Fig. 5
Documentos de trabalho
Vista da caixa

1.2 Pequenos formatos

Pensar sobre essa postura de trabalho parece apontar para um dos motivos pelo qual a maioria desses desenhos possui escalas reduzidas. O conteúdo da caixa, onde guardo a maior parte dos materiais capturados que servirão de matéria-prima para meus trabalhos, costuma ter pequenos formatos, pois são elementos retirados de revistas, livros e embalagens; e outras vezes porque tratam-se mesmo de fragmentos de outras coisas maiores, como o caso das amostras de papéis de paredes. Mais do que isso: se construo meus desenhos manipulando delicados fragmentos sobre a mesa, a opção pela pequeno parece justamente refletir essa área de alcance, os limites do meu braço e da posição do meu corpo. Os trabalhos carregam consigo e são reflexo do tamanho dos elementos que os constituem e do processo acumulativo da sua formação.

Essa constatação reforça uma posição que percebe a relação de proximidade que existe na feitura e na recepção do desenho e que, portanto, estabelece uma relação de intimidade. Especialmente quando se trata de um trabalho em escala reduzida, que parece exigir do artista um tratamento atencioso aos detalhes e, por

outro lado, solicita ao espectador uma aproximação, inclusive física, na recepção (Poester, 2005). Nesse sentido, os gestos de escrever e desenhar em pequenos formatos conservam alguma semelhança, como o fato de que a linha nos dois casos é resultante de uma ação, um gesto restrito que se utiliza mais do movimento da mão e do punho, que do resto do corpo. Além disso, "[...] não se pode escrever sem figurar as letras, e o desenho é uma espécie de signo, uma vez que é compreendido, interpretado" (Lageira, 2009, p. 47)[2].

Sabe-se que a escrita, em sua gênese, esteve muito próxima do desenho, compartilhando materiais e signos, ao ponto de *grapheïn* ser a palavra grega usada tanto para o ato da escrita quanto o de desenhar (Lageira, 2009; Lamotte, 2009). Para além dos materiais, um mesmo esforço: a tentativa de fazer sobreviver um pensamento, um passado: desenho e escrita ligados à mesma intenção de prolongar as coisas na sua duração, seja para não perder uma ideia, lembrar de um rosto ou até mesmo conservar a História. Ainda que a fragilidade do papel pareça estar sempre a desafiar essa permanência (Lamotte, 2009, p. 94; Julliard, 2012, p. 80).

Jacques Derrida (2013, p. 26) percebe na origem do desenho, "a experiência ou a apreensão da cegueira"[3]. O mito em torno de Dibutades coloca a origem do desenho no amor, no desejo e na eminência da perda, como "[...] gesto por captar, fixar, guardar a linha ou o traço do invisível, do amado que não se vê ou que não se vê mais, que lembramos apenas a partir da sombra" (Derrida, 2013, p. 27)[4]. Percepção que se aproxima à de John Berger (1993), quando reflete sobre como a experiência de desenhar vai além da gravação de algo que é visto, mas contém em si a experiência do olhar, engloba o seu tempo de feitura e experiências prévias de ver. Ou ainda ao considerar a afirmação de Rosand (1988, p. 30), de que "com caneta ou carvão na mão Leonardo via melhor. Por meio do gesto gráfico ele podia tornar visível aquelas forças da natureza que pareciam estar além do limiar da percepção normal"[5]. Paul Valéry (2003, p. 69), em seu estudo sobre Degas, diz algo muito semelhante, sobre a diferença entre simplesmente ver uma coisa e vê-la desenhando-a.

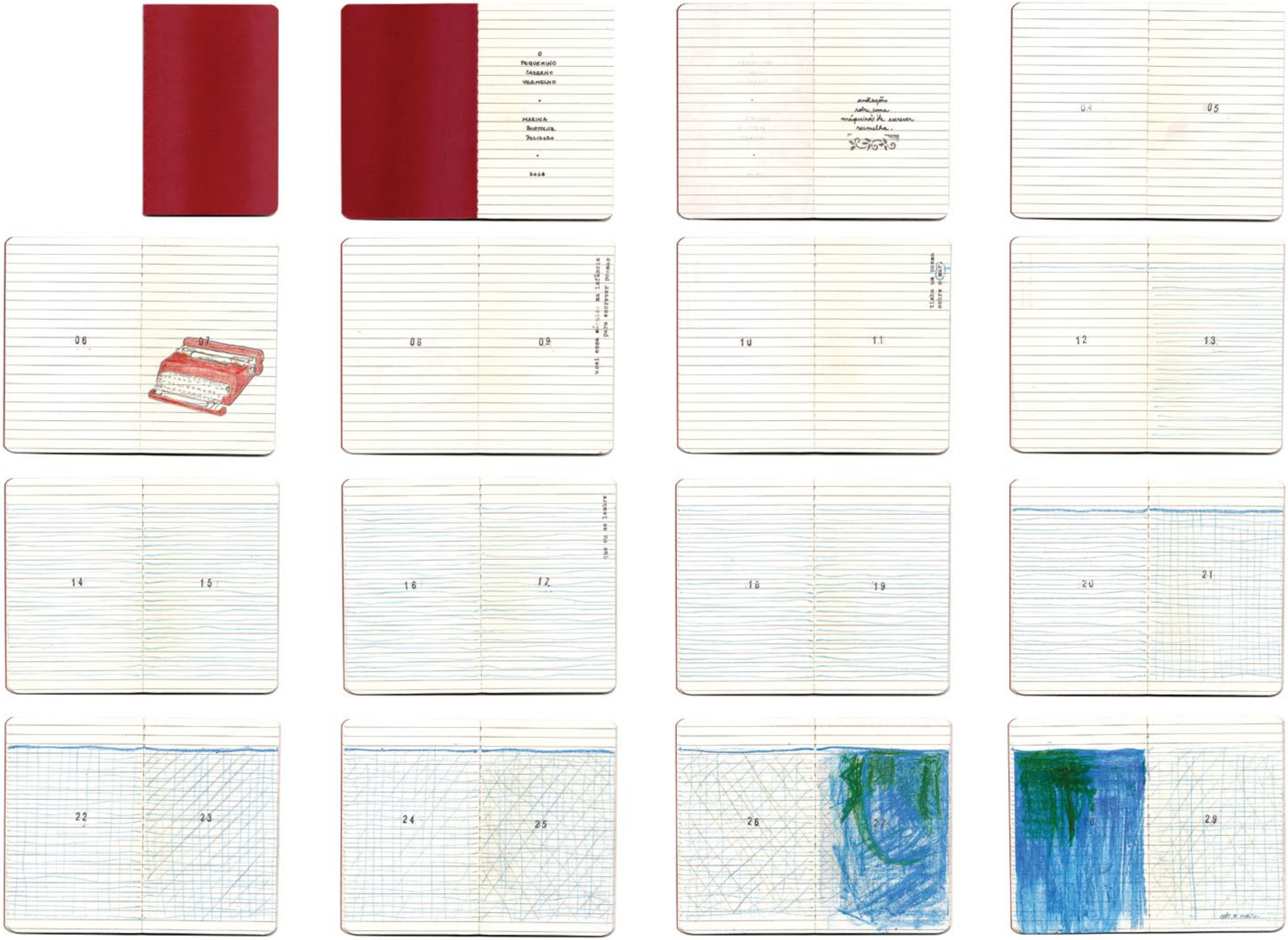
---

2 "[...] on ne peut écrire sans figurer les lettres, et le dessin est une sorte de signe, puisqu'il est compris, interpreté".

3 "l'expérience ou l'appréhension de l'aveuglement".

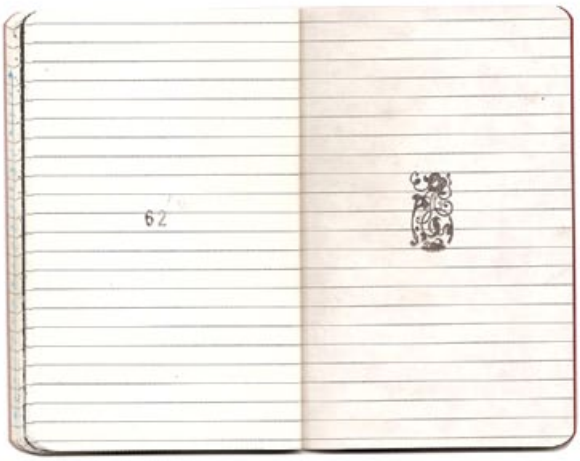
4 "[...] geste pour capter, fixer, garder le trait ou le trace de l'invisible, de l'aimé qu'on ne voit pas ou qu'on ne voit plus, qu'on se rapelle simplement à partir de l'ombre".

5 "With pen or chalk in hand Leonardo saw better. Through graphic gesture he could make visible those forces of nature that seemed to lie beyond the threshold of normal perception".


O
PEQUENINO
CARRANCO
VERMELHO
MARINA
BORTOLUZZI
POLIDORO
2014
adaptação
sobre uma
máquinha de escrever
vermelha.
04
05
06
07
08
09
usei essa máquina na infância
para escrever poemas
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29

céu

valentine



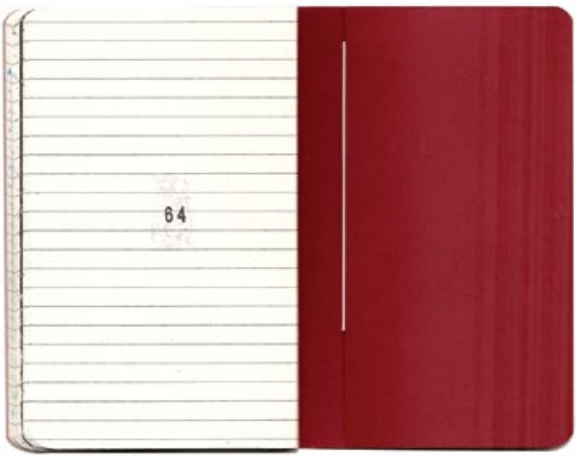
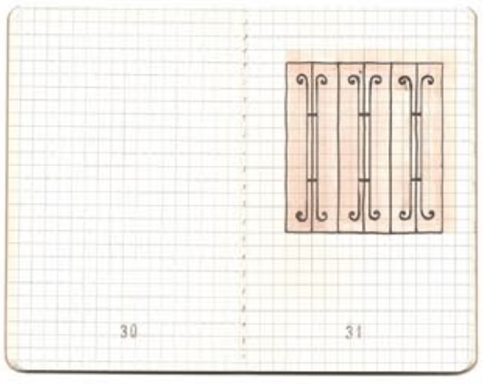
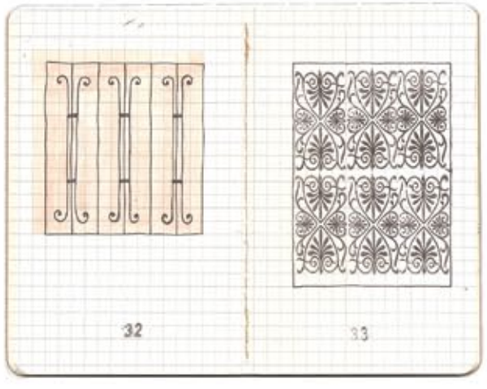
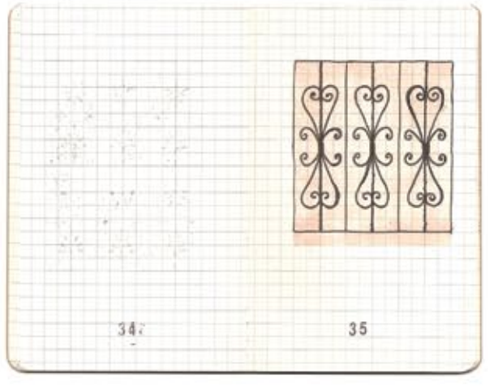


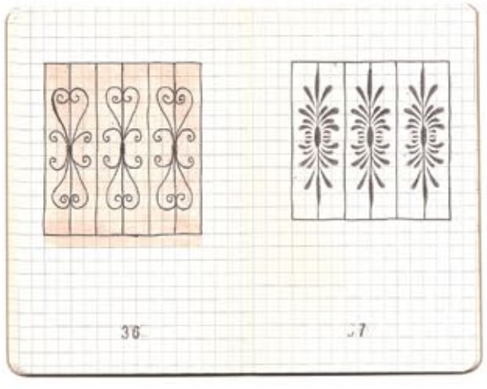
Fig. 6
O pequenino caderno vermelho:
anotações sobre uma máquina de escrever vermelha
desenho sobre caderno
14x9cm (fechado)
64 págs e 1 encarte
2011

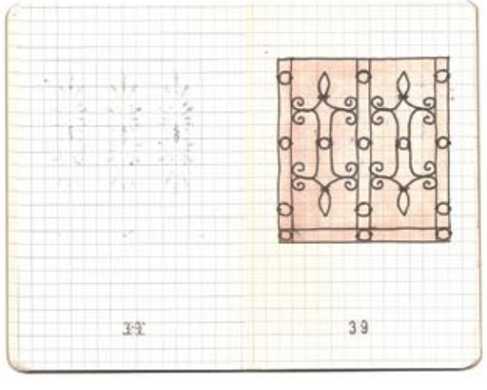

O
PEQUENINO
CADERNO
MEIO
SEM
COR
MARINA
BARTOLOS
POLIDORO
2012
anotações
que guardam
grades.
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29

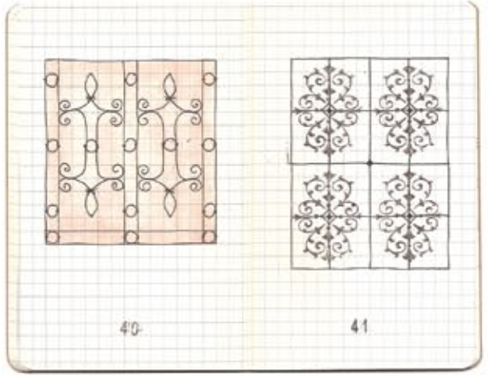

30
31

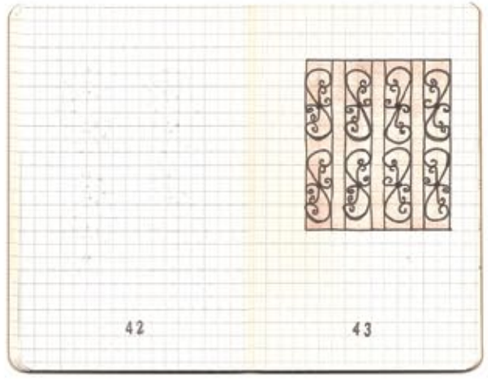

32
33

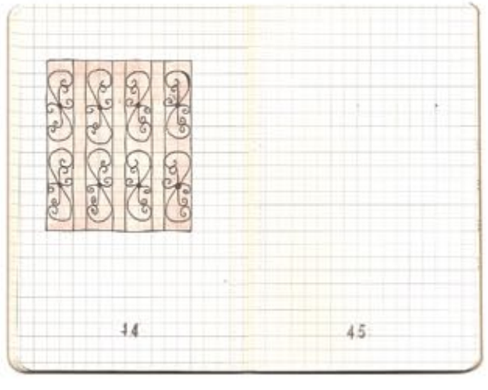

34
35

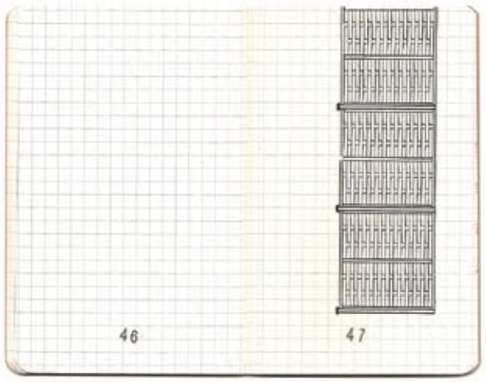

36
37

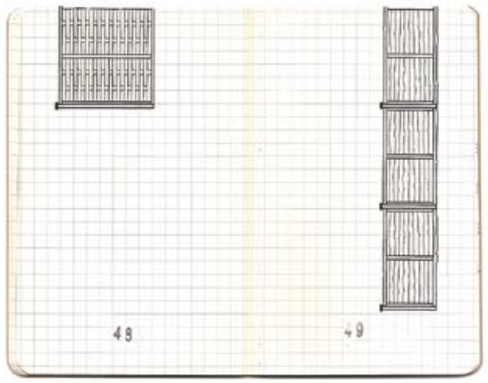

38
39

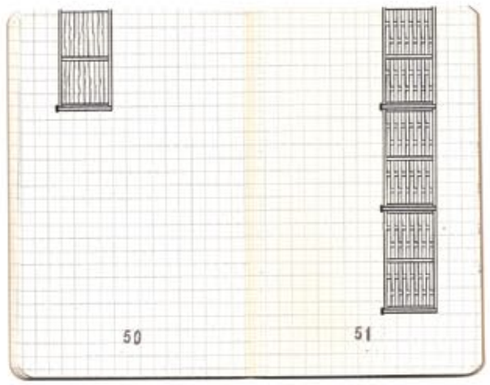

40
41

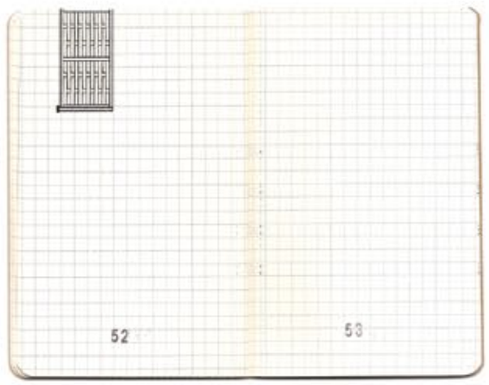

42
43

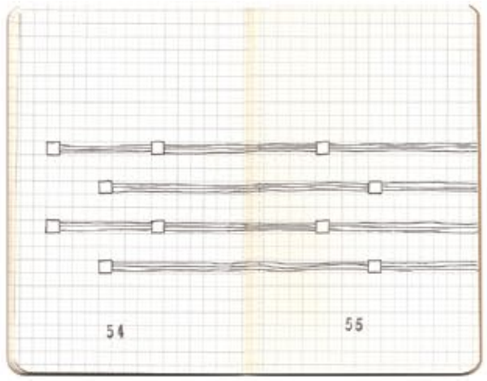

44
45

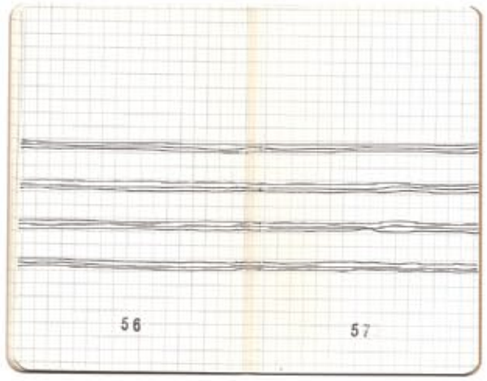

46
47

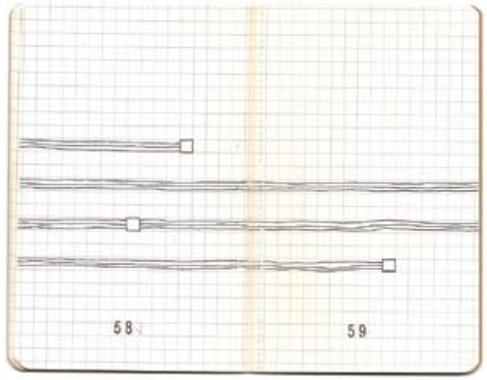

48
49


50
51


52
53


54
55


56
57


58
59

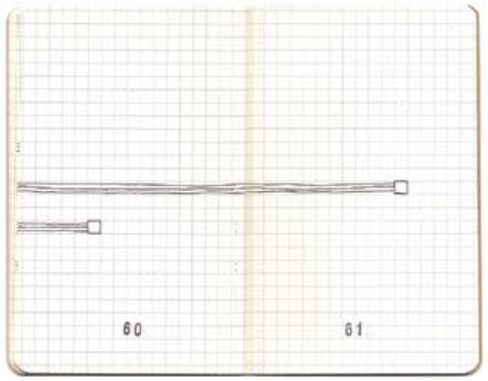

60
61

Fig. 7
O pequenino caderno meio sem cor: anotações que guardam grades
desenho sobre caderno
64 págs
14x9cm (fechado)
2012

A palavra aparece de forma recorrente nos meus trabalhos, porém essa relação com a escrita é explorada ainda mais nos desenhos em cadernos Moleskine. Como a vocação própria desses cadernos, comumente de pequenos formatos, com a intenção de serem carregados no bolso para garantir que as ideias do seu dono não se percam e possam ser anotadas onde quer que se esteja, os meus também são pequenos e cabem delicadamente na mão. No entanto estes não são resultado de anotações automáticas, ideias em sua gênese ou reflexões de pesquisa: são construídos remetendo a essa função/simbolismo do caderno, mas são desenhos em sequência. São desenhos que seguem o ordenamento das páginas e é preciso percorrer página-a-página para completá-lo.

Com essas características, realizei dois cadernos diferentes: *O pequenino caderno vermelho: anotações sobre uma máquina de escrever vermelha* (fig. 6) e *O pequenino caderno meio sem cor: anotações que guardam grades* (fig. 7). O primeiro, trata-se de um caderno vermelho, de folhas pautadas, no qual desenhei anotações sobre minhas lembranças acerca de uma máquina de escrever vermelha. Essa máquina me acompanha até hoje, mas as memórias desenhadas aqui referem-se a experiências da infância. Neste caderno também utilizo diversos materiais como canetas, grafite, lápis de cor, pastel oleoso, carimbos e a própria máquina de escrever. Por fim, na aba da contracapa está encartada uma fotografia da máquina de escrever Valentine.

O título do segundo caderno deve-se também a sua capa, que é meio sem cor, assim como a cor do papelão sem tingimento. Sobre as folhas quadriculadas deste caderno desenhei anotações para guardar e inventar grades. Algumas dessas grades são desenhadas a partir de modelos de grades que encontrei; há aquelas construídas a partir de um módulo de carimbo; outras são grades transferidas de letra-set produzida originalmente para o fazer da arquitetura, no qual representariam muros e divisórias; e as que desenhei apenas a partir da estrutura quadriculada da página do caderno. Este é um desenho também em sequência, quase todo em preto e branco, com a inclusão de cor apenas no fundo de algumas grades.

Nesses cadernos a relação do desenho com a escrita fica mais evidente e é preciso considerar a tradição de cadernos e livros de artista, tanto pelo formato, quanto pela sua sequencialidade e a realização da sensação de leitura. De certa forma, esses trabalhos evocam uma passagem de tempo: "cada vez que viramos uma página temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a

expectativa das impressões futuras" (Silveira, 2008, p. 72). Assim, para desenhar no caderno ou no livro é preciso pensar no conjunto. Não só na sequência de páginas, mas também na página dupla: o caderno aberto tem uma linha no meio, que separa duas páginas simétricas (Lamotte, 2009, p. 87).

Em estudo sobre a página dupla nos manuscritos medievais iluminados, Jeffrey Hamburger (2010) aborda como a experiência de leitura é transformada com a substituição dos pergaminhos pelo codex. A leitura oral é muito adequada ao rolo, que desempenha uma função simbólica – o desenrolar da história –, mas também prática, já que a leitura não sofre interrupções como as necessárias para uma virada de página. A falta dessa continuidade no codex exigiu invenções visuais que pudessem fazer progredir a narração e incitar o leitor a virar a página, garantindo a continuidade também entre as imagens e entre texto e imagem. Além disso, que lidassem com a espécie de díptico que é a página dupla, onde temos verso e recto em um só campo visual, unidos por contraste ou conjunção (Hamburger, 2010, p. 71).

Justamente pela sua estrutura, o codex facilita a leitura não-linear: pode-se espiar o final da história sem grandes dificuldades, retomar alguma passagem não compreendida ou esquecida, realizar uma consulta pontual ou mesmo ter vários textos agrupados em um só volume (Hamburger, 2010, p. 56). Isso favorece a leitura privada e individual. De certa forma, o pergaminho é lugar de leitura em voz alta e escuta; o codex é do domínio da visão[6].

Voltando aos cadernos de anotações, Michael Taussing (2011, p. 8) aborda o fascínio provocado por eles – que é compartilhado por tantos escritores – e os qualifica como sendo encantados e encantadores. O próprio autor, como antropólogo, reconhece a importância dos cadernos e lembra de outros escritores notórios pelo uso do caderno como Walter Benjamin, Roland Barthes e o arquiteto Le Corbusier. Muito mais do que uma mera ferramenta, pode parecer uma mágica extensão da pessoa pela sua fetichização, sendo adorado inclusive pela sua fisicalidade – há o comentário de Benjamin sobre o encantamento que teve com o azul da capa e o verde da costura de um de seus cadernos. Ser visto como extensão do "autor" é também consequência de ser visto como um espaço de introspecção, gênese do pensamento ainda não lapidado, lugar de descoberta e construção de

6 Inclusive o codex se prestava melhor à ilustração do que o rolo, tanto pela aderência dos pigmentos à superfície do material, quanto pelo tipo de manipulação que desgasta menos a superfície, aprimorando a sua durabilidade (Hamburger, 2010, p. 41-42).

pesquisa e, para além, construção e escrita de si mesmo, como nos fala Foucault (2002b).

Taussing afirma que as entradas são como faíscas. Assim, os intervalos e o não-escrito também alimentam o conteúdo do caderno que, justamente por isso, é "mais aberto ao acaso do que o diário, por exemplo, que é ordenado pela roda do tempo" (Taussing, 2011, p. 11)[7]. O caderno de anotações é um lugar da memória, sem ser narrativo ou linear. O que novamente encontra eco em Benjamin, já que nos seus últimos cadernos as citações não eram acumuladas para consulta posterior, mas o trabalho em si constituía-se em arranjar fragmentos tirados de contexto: o que para Hannah Arendt (1969, p. 47) "era definitivamente uma espécie de montagem surrealística"[8].

Os pequenos cadernos de anotações evocam uma história de Enrique Vila-Matas. Os livros do escritor catalão são repletos de referências, cruzamentos com outros textos, com acontecimentos reais ou com outros autores. Ele utiliza-se de elementos do real, porém falseados, ficcionalizados, para criar as suas tramas. Em livro intitulado *História abreviada da literatura portátil* homenageia, não sem ironias, o início do dadaísmo e do surrealismo, propondo relações entre vinte e sete criadores da literatura e das artes visuais interessados em conspirar por conspirar. Ele transforma os autores em personagens – dentre eles tantos que constituem referência importante, direta ou indireta, para mim, como Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Francis Picabia, Man Ray, Tristan Tzara, Scott Fitzgerald, Juan Gris – misturando referências reais a situações inventadas.

Os shandys, auto-denominação dos integrantes dessa sociedade secreta, estabeleceram alguns requisitos indispensáveis para a participação na "sociedade portátil": como comportavam-se como crianças irresponsáveis, deveriam funcionar como uma máquina celibatária, um artista livre que se pode levar a qualquer parte; bem como a obra de cada um não poderia ser pesada, mas caber facilmente em uma maleta – este o motivo específico pelo qual recorro à história. Além disso era recomendado ter "espírito inovador, extrema sexualidade, ausência de grandes propósitos, nomadismo incansável, tensa convivência com a figura do duplo, simpatia pela negritude, cultivo da arte da insolência" (Vila-Matas, 2011, p. 17).

7 "It is more open to chance than the diary, for example, which is ordered by the wheel of the time".

8 "It definitely was a sort of surrealistic montage".

O espírito transgressor dessa sociedade secreta revela-se em um desdém por tudo que se considera grave, importante e fundamental, muito bem representado em obras literárias insuportáveis e, portanto ou também, intransportáveis. O gosto pelas narrativas breves faz parte de um interesse maior que atende ao seu instinto de colecionador: as miniaturas. Isso porque, o próprio autor nos atenta, "miniaturizar é tornar portátil". Ou seja, se uma miniatura cabe na mão, essa característica desperta a possibilidade de tomada de posse de algo que, em seu tamanho natural estaria fora de alcance. Assim, torna-se uma maneira de se apossar de algo.

Por outro lado, se miniaturizar facilita a portabilidade, também facilita a ocultação; é fácil guardar, esconder ou proteger o que cabe na mão. E o que é pequeno, mesmo que à vista, precisa ser decifrado: a pequenez de algo reduzido, ao mesmo tempo que é uma totalidade, pode ser percebida como um fragmento. Menos importante porque menos grandioso. Vila-Matas (2011, p. 68) coloca na fala de George Antheil:

> Compreendi [...] que só as sensações mínimas e de coisas pequeniníssimas são as que vivo intensamente. Talvez isso aconteça por causa do meu amor ao fútil. Pode ser por minha meticulosidade em relação ao detalhe. Mas acredito ainda – não sei, nunca analiso estas coisas – que é porque o mínimo, por não ter em absoluto nenhuma importância social ou prática, tem, por causa dessa mera ausência, uma independência absoluta de associações turvas com a realidade. O mínimo [...] me soa sempre irreal. O inútil é belo porque é menos real que o útil, que continua e se prolonga; ao passo que o maravilhoso fútil, o glorioso infinitesimal, fica onde está, continua a ser o que é, vive livre e independente.

Nessa citação pode-se observar que, ao mesmo tempo em que afirma a desimportância do mínimo, reconhece a intensidade dessas "coisas pequeniníssimas". No meu fazer, não compartilho desse desprezo pelos grandes formatos, mas me agrada a facilidade de transportar, carregar comigo, a possibilidade de esconder e guardar. Novamente Bachelard (2005, p. 159) pode auxiliar nesse pensamento, pois também vê que na miniatura os valores são condensados. Isso criaria toda uma outra grandeza, com uma consistência enriquecida justamente pelo adensamento provocado pela diminuição de tamanho e a concentração no estabelecimento do foco exigido pela miniatura.

No caso dos meus trabalhos não há a ação de miniaturizar, mas o conceito é trazido aqui, pois interessa no sentido de pensar as qualidades das coisas que

têm um tamanho diminuto. Posso perceber que os meus documentos de trabalho são compostos basicamente de fragmentos e detalhes. São frações de papéis rasgados, cortados e partes ainda menores que são as sobras desses; fragmentos de estampas, fotografias, páginas, livros e embalagens desmontados. Juntamente com os fragmentos, estão as figuras que foram destacadas de uma ilustração ou iluminura maior. Principalmente com o fragmento temos a ideia de incompletude e talvez seja isso que possibilite o trabalho. Além disso, se o detalhe refere-se a um elemento que pode ser considerado individualmente em relação ao todo, por outro lado, detalhar é particularizar, tratar de algo minuciosamente: o que me faz pensar na concentração de atenção necessária para trabalhar no pequeno formato, as tantas reinvestidas de camadas sobrepostas em um mesmo espaço.

Daniel Arasse (1996) fez um estudo do detalhe e sua relação com o quadro no âmbito da pintura europeia clássica "de imitação". Ele percebe que o desenvolvimento dos meios de reprodução fotográfica despertou grande interesse na identificação e isolamento de detalhes de obras pela sua beleza intrínseca. Ainda que, na história da arte, Wölfflin e Morelli já apontavam como necessária atenção aos detalhes para localizar a lacuna entre a "norma coletiva e as práticas individuais", como se a presença do pintor pudesse ser identificada nos detalhes mínimos, uma chave para desvendar as articulações históricas ou suas escolhas estéticas. Isso porque "o detalhe também pode manifestar-se como o lugar onde está condensado o investimento do quadro (e de seu tema) pelo seu autor" (Arasse, 1996, p. 14)[9]. Reconhecer o detalhe poderia significar encontrar o indivíduo e no que ele se diferencia do estilo coletivo, da mesma maneira que o detalhe se destaca do todo da pintura.

Nesse sentido, o detalhe se constrói como marca íntima de uma ação que apela à aproximação e provoca um deslocamento do foco da representação – uma vez que seria, em geral, secundário diante da monumentalidade da figura principal (Arasse, 1996, p. 379). Os detalhes se revelam como surpresas e recompensas àqueles que olham as pinturas com mais atenção, se aproximam e pacientemente as escrutinam. Essa demora na contemplação e essa aproximação necessária – "Se nos aproximarmos ainda, um outro detalhe se faz ver [...]" (Arasse, 1996, p. 19)[10]

9 "Le détail peut aussi se manifester comme le lieu où s'est condensé l'investissement du tableau (et de son thème) par son auteur [...]".

10 "Si l'on approche encore, un autre détail se fait voir [...]".

– criam uma relação de intimidade com a pintura. De maneira que o estatuto do detalhe pode trazer uma dupla revelação: do processo de representação utilizado pelo pintor e do processo de percepção utilizado pelo espectador. O olhar que detecta essa presença discreta, latente ou escondida é bem diferente do olhar distante e generalizante.

Ainda assim, Svetlana Alpers (2010, p. 22-23) alerta que, ao pensar os pequenos personagens de Velázquez, percebe que concentrar-se nos detalhes pode ser enganador. O foco pode deformá-los, já que são por natureza periféricos e, ainda que muito presentes e densos, podem desaparecer quando focalizados.

Walter Benjamin também possuía uma paixão pelo pequeno, cultivava uma caligrafia diminuta em sua caderneta, na qual tinha a ambição de conseguir atingir cem linhas em uma página. Hannah Arendt (1969, p. 12) esclarece o sentido dessa preferência: "Quanto menor o objeto, mais provável que pareça que ele poderia conter, na forma mais concentrada, todo o resto"[11]. Mais do que uma excentricidade ou um jogo pessoal, Benjamin desenvolve um método apoiado no micro e no fragmentário. Em *Caracterização de Walter Benjamin*, Theodor Adorno (1998) aborda justamente isso. O pequeno pode ajudar a entender o geral, mesmo que seja em contraposição, da mesma maneira que a evidência de alguma exceção pode fazer com que a regra seja notada. Analisar o microscópico implica na fragmentação e na atenção ao detalhe, já que exige que o fenômeno seja isolado, destacado, recortado do tecido maior.

11 "The smaller the object, the more likely it seemed that it could contain in the most concentrated form everything else".

2 Perceber-se inserido em um campo

Já na introdução apontou-se as qualidades características do desenho que motivam a minha escolha por trabalhar nesse campo e que envolvem: as ideias de registro, intimidade e inacabado, consequências da relação histórica do desenho com estudo e esboço; os próprios materiais de desenho, incluindo as variedades de papéis (suas qualidades físicas e visuais); o repertório da linguagem, como o desenho de observação, a tradição das ilustrações e estampas (que vai desde as iluminuras medievais, mapas do céu e da terra, até embalagens de chá) e a aproximação com a escrita. Algumas das qualidades apresentadas são ainda mais acentuadas pela incorporação da colagem.

O meu trabalho parte do desenho e, nesse sentido, este capítulo coloca-se como uma reflexão sobre esse lugar onde vejo meu trabalho inserido. Visto que o desenho é um campo aberto, que bem recebe o descontínuo e propício a contaminações, o esforço a ser empreendido aqui não é de categorizar ou estabelecer limites, mas compreender o quanto uma determinada linguagem é definidora de uma forma de pensar – estratégias, modos de ver e de construir que vem desse campo originário.

2.1 Sobre o esforço de nomear

Nomear é reconhecer e designar. Dar um nome a algo é uma forma de circunscrever a sua existência, buscar o seu sentido e a sua compreensão. Ainda que o nome não dê conta do nomeado – depois de Babel criou-se a fissura irremediável entre a linguagem e o conhecimento – e permaneçam lacunas, algo de arbitrário,

essa definição cria uma identidade e se relaciona com o que há de específico no nomeado. É a força da palavra que enuncia, seja como nome, legenda ou categoria.

Fig. 8
René Magritte
La Trahison des Images
óleo sobre tela
60,33 x 81,12cm
1929

Como aquilo que tanto nos intriga, como também intrigou a Michel Foucault, nas pinturas de René Magritte (fig. 8) em que a imagem de um cachimbo vem acompanhada de uma inscrição como uma legenda (com uma caligrafia cuidadosamente desenhada) "isto não é um cachimbo": é possível sentir o peso da denominação, da palavra escrita que é capaz de colocar em dúvida o que vemos na imagem. Porém, o título não contradiz a pintura, mas a afirma de outro modo: reforçando seu lugar de representação – tanto da imagem quanto da palavra –, de se colocar no lugar da coisa a qual remete. Dessa maneira aproxima, como também o faz o caligrama no exemplo dado por Foucault, (1988, p. 23): "as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler".

Os tradicionais cadernos de desenho escolar trazem meia pauta: uma configuração de página que prevê a convivência de desenho e texto, na qual um deve complementar o outro. Em *A primeira pessoa que esqueceu quem eu era* (fig. 9) utilizo não o próprio caderno, mas a folha aberta e destacada (inclusive com o rasgo e o vestígio do grampo) de um desses cadernos de desenho com meia pauta. Componho com vários elementos: a capa de uma revista católica para crianças dos anos 1970; colagem de pequenas flores de aviamentos; padronagens, uma desenhada, outra frotada; o desenho de uma montanha e outro do Sagrado Coração, inspirado em uma iluminura medieval, ambos à lápis de cor; além das linhas azuis impressas da pauta do caderno. Há uma certa linearidade na distribuição desses elementos que, somados à própria estrutura da página de caderno, sugerem a possibilidade (inalcançada) de uma narrativa, talvez como as estrofes de um poema.

Fig. 9
A primeira pessoa que esqueceu quem eu era
desenho e colagem sobre folha de caderno
23x64cm
2012

As ilustrações são recorrentes nos meus documentos, ao lado das iluminuras. As primeiras são representações visuais descritivas, como infográficos, que são usados e fazem-se necessários quando a informação precisa ser explicada de forma mais rápida e dinâmica do que seria possível no texto escrito. A predominância da linha de contorno nesses desenhos não é por acaso: "a primeira e mais simples maneira de desenhar é o delineamento, que é o uso da linha na sua forma mais pura [...] No desenho de contorno os diferentes aspectos de um objeto são reduzidos a uma imagem ideal, que não foi modulada por efeitos de luz e sombra" (Rose, 1976, p. 10)[1]. Essas figuras são esquemas gráficos, nos quais as qualidades do objeto da representação são sintetizadas ao máximo, visando uma apreensão direta.

Tal característica encontra eco nas iluminuras, que de alguma maneira também cumpriam papel semelhante ao iluminar o texto que acompanhavam. Porém, como alerta (Baschet, 2008), as imagens medievais são mais do que a Bíblia dos iletrados ou testemunho do seu tempo, pois são imagens engajadas em ações sociais, estabelecendo interações entre os homens e entre a terra e o céu. Reforça que são imagens baseadas na possibilidade de uma combinação de material e espiritual: "são objetos materiais, mas têm legitimidade apenas se eles participam de uma finalidade espiritual, permitir o contato com os poderes celestes ou ajudá-los a se mover em direção à salvação" (Baschet, 2008, p. 15)[2]. A expressão que define esse processo, segundo o autor, é *transitus*, a capacidade de atingir o invisível imaterial por meio do visível.

Retomando a distância que existe entre a linguagem e o conhecimento, sabe-se que é resultado de uma punição irreconciliável à tentativa de Babel. Porém, é justamente nessa fenda que há um potencial poético: "Vê-se o duplo requisito. É preciso que haja, nas coisas representadas, o murmúrio insistente da semelhança; é preciso que haja, na representação, o recôndito sempre possível da imaginação" (Foucault, 2002a, p. 95). O esforço para nomear o fenômeno é também o esforço de tentar entendê-lo, mas é preciso imaginar sempre.

1 "The first, and simplest, mode of drawing is delineation, which is the use of line in its purest form [...]. In contour drawing the different aspects of an object have been reduces to an ideal image unmodulated by effects of light and shadow".

2 "[...] ce sont des objets matériels, mais qui n'ont de légitimité que pour autant qu'ils participent d'une visée spirituelle, permettent un contact avec les puissances célestes ou aident à s'avancer vers le salut".

Entendo aqui campo como um espaço dinâmico, portanto mutável. Seja se pensarmos em um campo como a demarcação de um terreno a ser cultivado, quer exemplifiquemos como a porção do espaço alcançada pelos olhos (campo visual), está implicada a ideia de domínio. O campo se fecha em uma definição que implica em dominação e, portanto, implica conflito. O esforço em traçar o contorno e delimitar um campo é resultado de certo arbítrio e de escolhas que incluem e excluem. A tensão entre os elementos internos do campo, que também são dinâmicos e podem se reinventar e se reacomodar nesse espaço, é inerente à definição. Pensando em termos de linguagens artísticas – o campo do desenho, o campo da pintura – o lugar de onde o artista parte e constitui a sua pesquisa acrescenta sentido à obra. E, mesmo que as experiências sejam transbordantes, essa identificação pode carregar a potência característica de uma origem, além de reconhecer a construção histórica que envolve e adensa as experiências. Ainda que as linguagens se misturem, os fundamentos se distinguem.

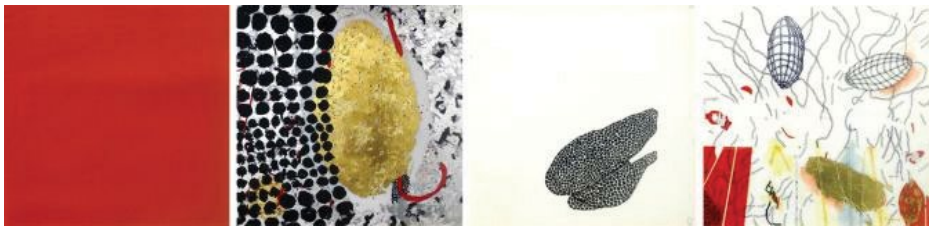


Fig. 10
Carlos Pasquetti
Desenho simples
veludo, desenho e folha de ouro s/ papel
24,5x107,5cm
2010-2012

Fig. 11
Carlos Pasquetti
Desenho simples
oilstick, óleo e colagem sobre papel
212x435cm
2010-2012

Isso pode ser visto na exposição *Desenhos* de Carlos Pasquetti, realizada em maio de 2012 na galeria Bolsa de Arte em Porto Alegre. O artista brasileiro tem uma trajetória experimental e trabalhou com diversos meios, incluindo performance, instalação, vídeo e fotografia, desde os anos 1970. Nessa exposição ele apresentou trabalhos bidimensionais nos quais faz uso e combina diversos materiais, como por exemplo tinta acrílica, bastão de óleo, colagem, folha de ouro e, como suportes, papel e acrílico.

As obras são constituídas em partes, de formato modular e, na sua maioria, justapostas em linha, preservando pequenos intervalos entre elas (fig. 10). Essas sequências são montadas por módulos que ora trazem desenhos de linha de contorno, texturas gráficas, alguns apresentam uma densa sobreposição de ações sobre um mesmo suporte, outros pequenas interferências sobre campos de cor. À exceção dos dois desenhos maiores (fig. 11) que, ainda que também compostos por módulos, são organizados em formato mais retangular. A grande escala não é protegida em molduras com vidro como os menores e toma para si a parede da galeria.

Todos os trabalhos recebem o mesmo título: *Desenho simples*. E assim o artista os coloca dentro do campo do desenho, ainda que a maioria dos trabalhos envolva materiais e toque também em problemáticas da pintura. É o caso dos campos de cor em veludo que compõem algum módulo em quase todos os trabalhos menores. O veludo se aproxima do pastel seco na vibração e na potência da cor, na qual o olhar pode mergulhar. A sobreposição de camadas, muitas delas densas, com o uso de óleo, é uma técnica pictórica; enquanto que as linhas, os tracejados, os diagramas constituem um repertório gráfico. Como o artista repetidamente se posiciona a partir do campo do desenho, reforça uma visão do desenho como lugar de experimentação plástica.

2.2 O desenho e seus fundamentos

Sobre as diferenças entre a ordem gráfica e a ordem pictórica, encontramos em Walter Benjamin (*Peinture et dessin*, 1991; *Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque*, 1990) reflexões bastante instigantes. O autor reforça a ligação do desenho com a horizontalidade sobre a qual projeta-se – que é o lugar da escrita, da

concepção do signo e da projeção cartográfica –, em oposição à uma verticalidade ligada à pintura e à representação – como a janela que recorta a parede e mostra um mundo atrás dela.

Essa oposição entre os planos horizontal e vertical se dá em termos conceituais, que colocam em jogo o estatuto do signo e da representação, mas também de um ponto de vista concreto, factual, da sua feitura e forma de exposição. A pintura, tradicionalmente, depende muito mais da parede, dívida da tradição do afresco (totalmente dependente da parede) e que se conserva na pintura de cavalete (que precisa de uma parede qualquer). O desenho, no entanto, está emancipado da parede. Para sua conservação ele pode ser emoldurado, mas Benjamim (1991) arrisca dizer que talvez o desenho seja até melhor apreendido quando visto sobre um plano horizontal neutro.

Ao pensar o fazer em desenho e dialogando com esses textos de Walter Benjamin, Flávio Gonçalves (2005; 2013) reflete sobre a gravidade do ato de inscrição "que interpela o suporte para além (e para baixo)" (2005, p. 32), propiciando sobre ele o depósito, mas também um vislumbre do abismo. Reforça essa ideia por meio de seu próprio processo de trabalho, apontando a relação entre o desenho e a terra: uma concepção mágica desse contato, e igualmente lúdica, como nas brincadeiras de infância desenvolvidas direto no solo. "O espaço de trabalho de um desenho (um papel ou suporte qualquer) é como uma área em construção onde cavamos, encobrimos e demarcamos pequenos territórios" (2013, p. 99). A posição horizontal da feitura do desenho propicia, ou se soma, à gravidade da relação entre o traço e o papel.

Em termos de composição, no desenho ela se dá entre as linhas e entre estas e o fundo, pois a linha é marcada contra o suporte e assim o define, transforma-o e o faz ser mais do que suporte. A linha do desenho também determina as formas, delimita e, portanto, separa uma coisa da outra – a figura do fundo, por exemplo. É dessa maneira que uma única linha que contorna uma área e se fecha em uma forma pode deixar claro quando o branco do papel é parte interna da figura delimitada, ou precisa ser percebido como fundo. E o faz com a força da marcação de um círculo encantado[3].

Eliane Chiron (2013, p. 96) aborda a transmutação que o branco do papel sofre e como precisa ser interpretado pelo espectador:

3 Walter Benjamin (1991) cita o *Bannkreis*: nas práticas mágicas, a definição de um círculo marcado no solo que cria dentro de si uma área de proteção.

> O branco do papel pode ser investido de qualquer material: tornar-se carne, mármore, gesso, papel, ou mesmo desmaterializar-se, substrato passivo, sem espessura, simples suporte da escrita. É o desejo do espectador que decide em que se concretiza a "magia branca", e o público, apreciando a incerteza da aparência e da plasticidade da superfície, aprende que a matéria não ocupa uma posição bem definida pelos seus contornos, que a sua existência é reduzida a uma probabilidade, que o real, enfim, está fora do tangível e visível. Ele aprende, pela sensação, o fundamento energético da matéria.[4]

Nesse sentido, o branco do suporte difere enfaticamente do branco pintado com tinta – não só pela diferença de material e de construção da imagem, mas pelas implicações conceituais de que estão imbuídos – como também é diferente a relação entre o suporte e o plano de fundo. A linha sobre o suporte instaura a figura e o fundo simultaneamente, o desenho trabalha com a luz que é inerente ao suporte, o branco do papel (Maldonado, 2009, p. 11). A pintura, ao contrário, nega o fundo, se constrói sobre o suporte e a composição é resultado das qualidades das superfícies coloridas, lado a lado ou sobrepostas, que não dependem de linha de contorno para definir sua existência ou sua relação. Para Benjamin (1990), na pintura a mancha se sobressai, se manifesta como uma face enrubescida ou as chagas do Cristo.

A delimitação recíproca das manchas de cor na composição de uma pintura não depende da linha gráfica, de maneira que a relação de diferença estabelecida pela linha com o plano de fundo não ocorre no caso das manchas de cor. Benjamin chega a afirmar que um desenho que cobrir totalmente o suporte deve deixar de ser um desenho. Ainda assim, admite que a aquarela possa ser um exemplo no qual as linhas de contorno do desenho são visíveis e a cor é contida em transparência (Benjamin, 1990). Na aquarela, o fundo mesmo quando colorido é preservado.

Tais reflexões levantam indícios importantes de como essas linguagens se estabeleceram como tal e, dessa maneira, apontam questões fundamentais para a compreensão das suas especificidades. É importante lembrar que, com estes textos, Benjamin buscava demonstrar a constituição de cada linguagem de

4 "Le blanc du papier peut, en vertu de être investi de toutes matières: devenir chair, marbre, plâtre, papier, ou bien se dématérialiser, subjectile passif, sans épaisseur, simple support de l'écriture. C'est le désir du spectateur qui décide de ce qui concrétise la 'magie blanche', et le public, en jouissant de l'incertitude de l'apparence et de la plasticité de la surface, apprend que la matière n'occupe pas une position de l'espace bien délimitée par ses contours, que son existence est réduite à une probabilité, que le réel, enfin, est en dehors du tangible et du visible. Il apprend, par la sensation, le fondement énergétique de la matière".

modo fundador. E assim, ficam evidentes alguns conceitos relevantes tanto para a realização de análises, quanto para pensar o próprio fazer em arte, como: (1) a relação que os elementos visuais estabelecem com a superfície e o fundo; (2) a existência ou predominância da linha e da mancha; (3) a dependência da parede na feitura e na exposição; (4) os estatutos da representação e do signo.

Essa oposição entre o gráfico e o pictórico, desenhistas e coloristas, encarnada na diferença entre a linha e a mancha de cor é encontrada também na histórica disputa iniciada no século XVI entre as escolas de Florença e Veneza. Alguns textos, ainda que históricos, merecem nossa atenção aqui por possibilitarem a visualização dos fundamentos dessas linguagens e nos mostram um pouco do caminho realizado pela história da arte, que ligou o desenho à ideia, conceito e projeto. Um modo de expressão fundamentalmente aberto, oscilante entre a observação minuciosa e a imaginação, "da notação mais precisa à mais livre invenção" (Maldonado, 2009, p. 9)[5]. De um lado a inscrição, trabalho constitutivo da sombra e da luz e de outro a descrição, "quer seja da realidade, do sonho ou do seu próprio processo de realização" (Maldonado, 2009, p. 9)[6].

Foi no século XVI que Giorgio Vasari descreveu o desenho como originário no intelecto do artista, sendo o esboço sua primeira realização concreta, como uma manifestação do conceito imaginado, uma projeção mental. Enfatizando sua origem divina, Vasari considera que o desenho se encontra na base da pintura e da escultura e tem na Criação divina o modelo para a produção humana (Dubois, 2006, p. 122). A boa execução/materialização da ideia sobre o suporte, depende de exercício e desenvolvimento da aptidão manual, sendo que é "sobretudo a partir de Vasari que o desenho será entendido como essa união da projeção com o ato da sua feitura" (Godoy, 2013, p. 87). É Vasari que coloca o desenho como pai e denominador comum das artes e constitui a arte como um campo intelectual: "[...] a noção de *disegno* permitiria fundar a atividade artística como atividade 'liberal', e não mais artesanal, porque a palavra *disegno* era uma palavra do espírito, tanto quanto uma palavra da mão" (Didi-Huberman, 1990, p. 47)[7].

Teria sido Leonardo da Vinci a inaugurar o sentido moderno de desenho, na teoria e na prática, como atividade que une mente e mão na compreensão do

5 "de la notation plus précise à l'invention la plus libre".

6 "qu'il s'agisse de la réalité, du rêve ou du processus de réalisation lui-même".

7 "[...] la notion de *disegno* devait permettre de fonder l'activité artistique comme activité 'libérale', et non plus artisanale, pour la raison que le mot *disegno* était un mot de l'esprit autant qu'un mot de la main".

mundo (Rosand, 1988, p. 11). Para ele, desenhar era um meio quase científico de adquirir conhecimento (Hutter, 1968, p. 17). Ainda assim, "[...] desenhar, além do exercício para olho e mão, era acima de tudo a primeira expressão da imaginação criativa, um esboço que prepara o terreno para a composição artística" (Hutter, 1968, p. 17)[8].

É nessa mesma direção que, em 1607, o pintor maneirista Federico Zuccari dividiu em duas a definição de *disegno*, explicando que o *disegno interno* é o que precede a execução e depende de inspiração divina; e o *disegno externo* é a forma visual do conceito, a representação artística de fato (Rose, 1976). Erwin Panofsky (2000) aponta que o período maneirista, vivido por Zuccari, estava preocupado com a representação artística e colocou em dúvida os cânones renascentistas – construídos com base nas proporções matemáticas e visões naturalísticas. Assim, os artistas atentaram ao conceito: a ideia é elaborada por completo previamente na mente do artista, como uma "centelha arrancada ao espírito divino" (Panofsky, 2000, p. 81), para depois ser executada. Essa ambivalência pode explicar a função do desenho como fundamento dos gêneros artísticos (Neves, 2010-2011, p. 39) e teve como consequência uma valorização cada vez maior do desenho, que passou a ser também colecionado como obra de arte (Hutter, 1968, p. 18; 106). Ainda que mantivesse sua função de prática e preparação, era reconhecido como evidência da personalidade artística.

Durante os séculos XVII e XVIII a ideia de projeção mental é aos poucos substituída por uma visão do desenho como exercício acadêmico da forma e mesmo do olhar, esboço ou estudo preparatório para pinturas, anotação rápida. Até o século XIX as academias estavam convictas de que o desenho tinha uma função subordinada, mas existiam tipos de desenhos que eram aceitos como obras de arte, como uma divisão entre desenhos funcionais e desenhos autônomos (Hutter, 1968, p. 19). Com a conquista da autonomia e independência no século XX, que reforçou o caráter pessoal do traço, essa categorização torna-se irrelevante. Com o reconhecimento de um elemento subjetivo na criação, o desenho reforça sua condição como expressão individual, caligráfica e torna-se cada vez mais independente (Hutter, 1968, p. 97). Assim, se no fim do século XVIII e XIX o romantismo liberou o desenho das regras e das tradições da academia, é a partir

8 "[...] drawing, apart from the exercise it gives the eye and hand, was above all the first expression of the creative imagination, a sketch which prepared the ground for artistic composition".

do Modernismo que o desenho perde a relevância para a pintura: "a autonomia da pintura permitia que se pensasse o desenho como meio igualmente autônomo, válido em si mesmo" (Roels, 1995, p. 11).

Resgatando essas concepções do seu período histórico e da concepção de que o trabalho do artista seja materializar algo de origem divina, encontramos um entendimento de desenho como projeção de ideias, desenho como pensamento. Com Bernice Rose (1975), Emma Dexter (2005), entre outros autores de forma não tão direta, essas questões são reordenadas e divididas em dois aspectos principais do desenho hoje: por um lado temos a compreensão do desenho por meio do seu discurso teórico e conceitual, que tem na linha, enquanto marca abstrata, e sua ligação com o suporte, a sua força simbólica. Esse aspecto reforça a abstração e a autorreferencialidade do desenho. Em outras palavras, a linha é abstrata porque, mais do que se colocar a serviço de um tema ou de uma atmosfera, ela sempre tem um valor em si mesma (Neves, 2009, p. 40).

Já o segundo aspecto não seria fundado em uma compreensão teórica, mas nos domínios da experiência humana aos quais ele está relacionado: intimidade, simplicidade, autenticidade, imediatez, subjetividade, história, memória. É o desenho narrativo, associativo e subjetivo. Aqui enfatiza-se o seu sentido autográfico, caligráfico, que apresenta as marcas mais íntimas e confessionais do artista. Para Icleia Cattani (2005, p. 25), a proximidade com o corpo e a necessidade de poucos recursos técnicos e materiais seriam motivos para despertar no espectador certa emoção, uma vez que "neles estão inscritos, muitas vezes com muitos séculos de distância, as marcas dos dedos e o tremor da mão".

É o vestígio da presença física que se configura irreprodutível e individual; o traço, a grafia como rastro do sujeito (Lageira, 2009, p. 47). A própria noção de "estilo", na sua raiz etimológica, confirma uma ligação com a escrita e a mão, como uma espécie de assinatura (Rosand, 1988, p. 15). Para Rosand (1988), seria justamente essa aproximação que garantiu o lugar do desenho entre as artes liberais na Renascença. Ainda, nas palavras do próprio: "Qualquer que seja o alcance referencial que um desenho pode alcançar através da sua função representativa, ele sempre nos leva para perto da persona do artista que está no seu núcleo gerador" (Rosand, 1988, p. 14-15)[9].

9 "Whatever the referential range a drawing may achieve through its representational function, it always takes us close to the persona of the artist that is at its generating core".

Essa espécie de transparência do desenho, como sua natureza reveladora do seu processo de feitura (Berger, 1993; Dexter, 2005; Jaunin, 2012) também se deve ao fato de que ao desenhar em uma folha branca todas as marcas aparecem, as mudanças no curso da linha e os erros dão-se a ver pelo desenho, enquanto que sucessivas alterações são melhor dissimuladas com o uso da pintura a óleo. De onde a proximidade do desenho como pensamento se dá não por uma simples transcrição, mas como uma elaboração de um pensamento em imagem, um pensamento visual. As noções acerca da natureza do processo criativo no Alto Renascimento provocaram um interesse pelo esboço, "o trabalho incompleto e aberto como um convite à imaginação do espectador" (Rosand, 1988, p. 74)[10]. Era no desenho que o processo criativo acontecia, para depois ser executado em pintura ou mesmo escultura. Bismark (2000) nos lembra que, nas categorias de desenho do Renascimento, o *esquisso* também era informalmente chamado de *pensiero*.

Nesse sentido,

> o desenho continuou sendo aceito como conceitual em sua essência. As marcas de um desenho têm apenas uma relação simbólica com a experiência; não é apenas que a linha não exista na natureza, mas toda a construção de um desenho é uma proposição conceitual do artista […] que deve ser completada pelo espectador por meio de um ato de ideação (Rose, 1976, p. 10)[11].

Para além do estatuto mítico do desenho como a forma mais antiga e imediata de criar imagens, temos no desenho a permanência da ênfase da linha na sua abstração, seja pela projeção de ideias, *pensamentos-plumas*[12], ou registro do gesto/ação da mão do sujeito que desenha.

Essa visão contemporânea do desenho parece próxima dos pontos levantados por Benjamin (1990; 1991), especialmente na relação do desenho com a linha e a sua horizontalidade como lugar dos processos sígnicos. Ainda que a nova historiografia veja o cartográfico na pintura mesmo em períodos anteriores, tem-se como momento de embaralhamento dos planos vertical e horizontal – e, com isso,

10 "[...] of the unfinished and open work as an invitation to the viewer's imagination".

11 "drawing had continued to be accepted as conceptual in its essence. The marks of a drawing have only a symbolic relationship with experience; it is not only that line does not exist in nature, but the whole relational construct of a drawing is a conceptual proposition by the artist […] to be completed by the spectator through an act of ideation".

12 Expressão emprestada da fala de Louise Bourgeois, em entrevista a Marie-Laure Bernardac (1995, p. 75): "les dessins sont des pensées-plumes, ce sont des idées que j'attrape au vol et que je mets sur le papier. Toutes mes pensées sont visuelles".

o espaço da representação e do signo – especialmente a partir das colagens cubistas (Krauss, 2006; Steinberg, 1997; Tassinari, 2001). A sua horizontalidade relaciona-se com o fazer e sinaliza uma mudança na arte: o enfoque passa da natureza para a cultura.

Aqui encontra-se o que Steinberg chama de "plano *flatbed* da pintura": quando ela não depende mais da posição vertical, pois deixa de se referir tanto a uma experiência visual da natureza, e mais a processos operacionais. Para realizar a janela renascentista o suporte precisa desaparecer e com ele as marcas de feitura, as marcas do próprio artista (Rosand, 1988). Para citar as palavras de Valéry (2003, p. 44): "*Terminar* uma obra consiste em fazer desaparecer tudo o que mostra ou sugere a sua fabricação". Já no plano horizontal, a superfície do quadro pode funcionar como as superfícies planas das mesas, o chão do ateliê, as gavetas: superfícies dispostas a receber e guardar os variados resíduos de um mundo repleto de mercadorias e imagens a serem consumidas, que podem ser acumulados e cuidadosamente rearranjados. A superfície do quadro não é janela, é local de trabalho (Steinberg, 1997).

Essa aproximação do plano bidimensional com a horizontalidade de um espaço sobre o qual operam-se ações, rearranjos e significações, me faz pensar na configuração da minha própria mesa de trabalho, em como componho o seu espaço para poder desenhar e trabalhar as colagens. Lado a lado ao trabalho em andamento, por vezes sobrepostos, estão sobre a mesa as matérias-primas e as ferramentas: a base de corte; os fragmentos da coleção, alguns dentro da caixa, outros fora já em processo de seleção; a caixa aberta e a sua tampa; papéis de desenho, alguns mais, outros menos em pedaços, e a pasta onde os guardo; lápis, grafite, lápis de cor e pastéis a óleo, bem como os diferentes estojos que os guardam; estilete e bisturi; estojo de aquarela; pincéis, pote de resina e copo com água para os pincéis. Às vezes, são acrescentados ao cenário linha e agulha, algum livro pela referência ou até mesmo usado como apoio ou peso de papel.

O plano horizontal que se oferece como superfície sobre a qual é possível trabalhar, rearranjar objetos e imagens, se é evidente que não aborda mais uma paisagem em perspectiva, tampouco precisa ser plano a ponto de eliminar a espessura existente na imagem. O plano bidimensional passa a ser um equivalente de uma superfície de trabalho, um anteparo que está apto a receber operações artísticas, "com afinidades particulares a tudo o que é raso e retrabalhado –

palimpsesto, clichê refugado, prova de impressão, folha de ensaio, diagrama, mapa, vista aérea" (Steinberg, 1997, p. 204). Sobre ele é possível manusear elementos, materiais e signos.

Seria justamente a horizontalização desses procedimentos de trabalho – o olhar para baixo – que aproxima o desenho do chão: "fora da lógica própria ao desenho de observação, por exemplo, trabalhar rés ao solo estimula todo o tipo de agregação, ampliando dessa forma as relações entre o trabalho e o entorno" (Gonçalves, 2005, p. 38). Tal ideia é reforçada pela consciência da força da gravidade, que atrai corpos ao centro da terra: "A propriedade do plano horizontal em atrair todas as coisas, de fazer participar ali nossos projetos e ações, faz dele o lugar onde a inscrição encontra seu mais alto grau de expressão [...]" (Gonçalves, 2013, p. 101). O plano horizontal, lugar do desenho para Benjamin, reforça a possibilidade de agregação, de inscrição e acumulação.

A colagem é de extrema importância para o meu trabalho e é uma estratégia de construção que reforça a literalidade física da superfície, da não-janela, que aceita receber resíduos da produção de massa que, além de configurar o primeiro passo na elaboração dos *readymades*, reforça a percepção desses materiais como signos. A opacidade das colagens coloca-se como uma alternativa à imagem como janela, que engana o olho do espectador e apresenta um mundo logo atrás. Ainda, questiona a originalidade e a especificidade da linguagem, sendo que dependendo de como se apresenta e é utilizada, pode ser vista por uma perspectiva do desenho, da pintura, de ambas ou independente das duas.

O método da colagem é por essência aditivo e assimilacionista: "a colagem, incontestavelmente, tem parte com o canibalismo. Tende a fundir os registros formais e semânticos mais heterogêneos" (Ottinger, 1998, p. 266). É o que Rosalind Krauss (2006) chama de "princípio incorporador" da colagem: a inserção de um pedaço de papel de parede em um desenho abre precedentes para todo o tipo de incorporação, desde as mais formais às mais conceituais. Ainda que, no entanto, esses elementos não sejam uniformizados ou apaziguados – nem parece ser essa a intenção de boa parte dos artistas que se utilizam desses meios. Esse princípio reconhece a interdependência que a colagem possui com as estratégias de apropriações.

Bernice Rose (1976) indica a colagem como possivelmente a mais importante inovação do desenho nos últimos três séculos. Introduzida nas artes por Braque e Picasso, foi bastante utilizada também pelos dadaístas, pelo deslocamento

de sentido, a negação da técnica e o reconhecimento de que os materiais artísticos não seriam superiores aos do cotidiano, de maneira que passam a usar materiais geralmente identificados com as artes aplicadas. Para Rodari (2007), o *papier collé* é uma invenção inserida no campo do desenho, uma vez que possui as suas características típicas: "o formato, íntimo; o material, leve; os instrumentos, flexíveis, rápidos, e as atitudes especulativas. Tudo isso pertence ao seu território. Única novidade, mas ela é importante: do lado da folha do papel e do lápis tradicionais passam a figurar a tesoura e a cola" (Rodari, 2007, p. 16)[13].

Fig. 12
Paul Éluard (ed.)
Proverbe 4
27 de março de 1920

Desenhar com tesouras, já disse Matisse: em algumas obras a colagem literaliza o desenho como criação de contorno. Além do próprio Matisse, podemos encontrar em Francis Picabia um exemplo dessa ideia: *La Jeune Fille* é um desenho resultante do conceito de contorno levado ao extremo, ao corte literal. Existem diferentes versões desse trabalho, todas datadas de 1920: uma delas traz uma forma circular preenchida em tinta preta com a inscrição "JEUNE FILLE" que acompanha a linha circular superior; outra, com a mesma configuração, mas o círculo aparece vazado; e a versão publicada na revista *Proverbe 4* (fig. 12), na qual o círculo também é vazado e a inscrição que o circunda é "BRACELET DE LA VIE", passando o "LA JEUNE FILLE" para o alto, centralizado como um título.

13 "Le format, intime; le matériau, léger; les instruments, souples, rapides, et les attitudes, spéculatives. Tout cela appartient à son territorie. Seule nouveauté, mais elle est de taille: à côté de la feuille de papier et du crayon traditionnels figurent désormais les ciseaux et la colle".

O procedimento do corte aproxima esses trabalhos da colagem, onde o desenho surge como um processo de subtração (Baker, 2010, p. 77), sempre dependente das lacunas e das divisões, da evidência de que algo foi removido e estamos lidando com fragmentos. O mito em torno de Dibutades[14], narrado por Plínio, o velho, nos demonstra que "[...] a sombra como silhueta confere ao desenho sua origem de contorno" (Chiron, 2013, p. 93)[15]. Por esse ponto de vista, aqui a colagem carregaria um desígnio diferente daquele que assume na minha produção na maior parte das vezes, onde a colagem surge mais como veladura, amenizando, dificultando a visão ou mesmo escondendo parte de inscrições anteriores.

A linha como corte e silhueta está próxima, no entanto, do que acontece no políptico *Horizontes* (fig. 13), ainda que nele a colagem, totalmente opaca, também apague, pois esconde todo o conteúdo da fotografia que não é céu. Impactada por uma vista de paisagem montanhosa e pensando sobre a compreensão da perspectiva atmosférica, realizei colagens de diferentes camadas de papel colorido sobre sete fotografias 10x15cm, algumas em formato vertical e outras em paisagem. As fotografias foram selecionadas pelo céu que continham, do acervo pessoal, considerando tanto a porção de céu que a foto exibia, quanto as suas qualidades de azul e presença de nuvens. São fotos-*souvenires* de viagens, realizadas para lembrança pessoal e não com intenção de trabalho, o que conduziu a opção por manter o formato mais comum de fotografia amadora.

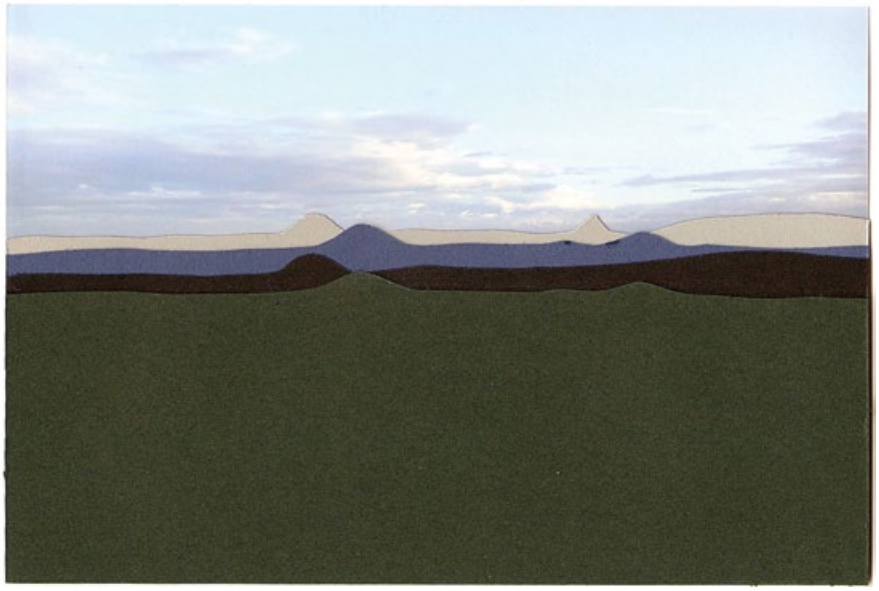
As silhuetas que desenham os contornos de cada pedaço de papel utilizado nesse trabalho decorreram de três operações: (1) como resposta ao *skyline* da paisagem original fotografada; (2) como reverberação do desenho anterior, no caso dos recortes menores; (3) recortes previamente existentes, como sobras de papéis utilizados em colagens anteriores e conservados entre os documentos de trabalho. As diferentes cores de papel utilizadas aqui criam uma escala de distância, que começa com papel de parede de estampa floral (estes não utilizado em todas) e segue com papéis canson verde escuro, azul marinho, azul e o cinza, que é a última camada antes da fotografia.

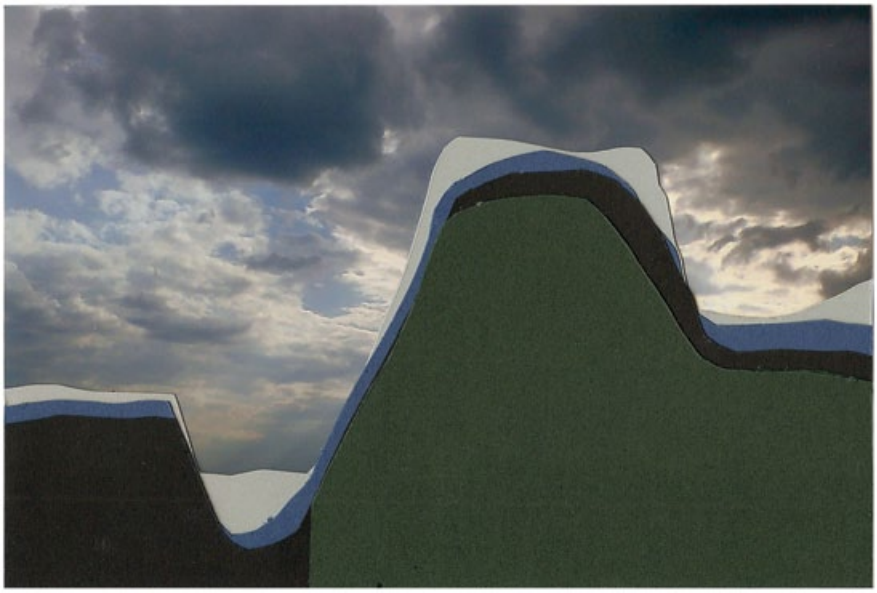
---

14 Neste mito, contado por Plínio, Dibutades, filha de um oleiro, precisa despedir-se do rapaz por quem está apaixonada, pois ele fará uma longa viagem. No momento da partida, os dois iluminados pelo fogo, Dibutades vê a projeção dos seus corpos na parede e percebe uma possibilidade de conservar para si um traço do amado que logo estará ausente. Com carvão contorna na parede a silhueta projetada pela sombra dele e realiza o primeiro desenho.

15 "[...] l'ombre comme silhouette rend au dessin son origine de contour".

A perspectiva atmosférica, para representações bidimensionais de espaços externos, trabalha com a modulação de luz e cor, de maneira que quanto mais longe, menos nítido, mais esmaecido nos parece o elemento visto, até que chegue a se misturar com o fundo (AUMONT, 1993). Nestas colagens, porém, pela técnica utilizada, os contornos permanecem nítidos – tão secos quanto o corte de lâmina que os gerou – e apenas as cores realizam a função de representar a perda da definição da visão ao longe. Essa linha de corte dos papéis se aproxima da linha do horizonte que, mais do que pura esquematização mental, é o lugar desenhado pelo entrelaçamento dos dois planos.





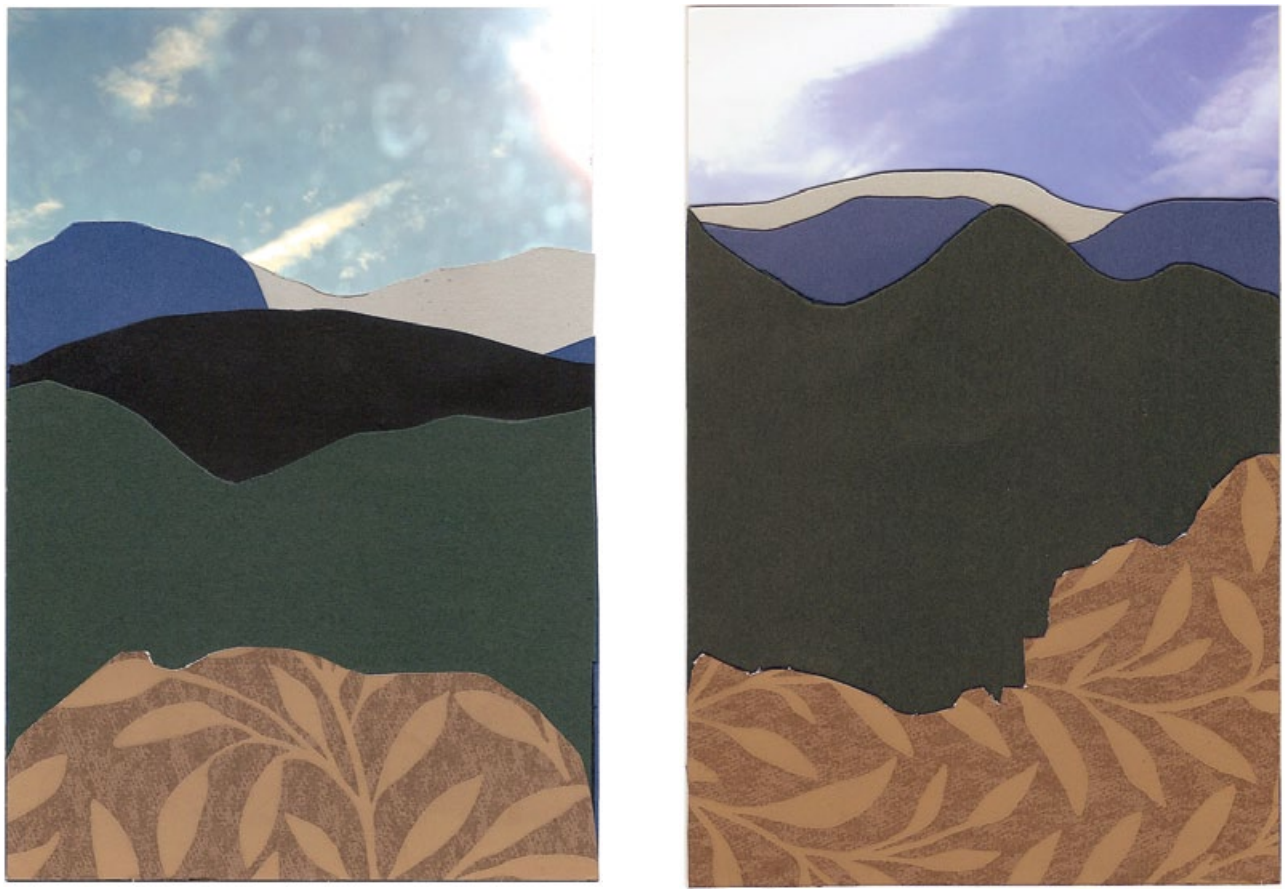


Fig. 13
Horizontes
colagem sobre fotografia
10x15cm cada
2013

Por outro lado, temos a aproximação da colagem com a técnica da veladura, que é parte do repertório tradicional da pintura e se dá por meio da aplicação de leves demãos de tinta sobre camadas anteriores já secas. Seja pela transparência do próprio pigmento, seja pela adição de médium, o procedimento produz películas transparentes, que não cobrem a tonalidade anterior, criando uma terceira que também não é como seria a simples mistura dos dois pigmentos. A construção da cor acontece aos poucos, em etapas, de maneira que as primeiras pinceladas se estabelecem para serem modificadas em seguida. Assim, a veladura confere profundidade pela sobreposição.

Fig. 14
Chá II
desenho e colagem
28x33cm
2009

Fig. 15
Garrafas
desenho e colagem
28x33cm
2009

Fig. 16
Delectanon
desenho e colagem
28x33cm
2009

Fig. 17
Festa
desenho e colagem
28x33cm
2009

Durante o processo de construção utilizo camadas de papéis translúcidos muitas vezes para fazer algo desaparecer, colocar em dúvida o reconhecimento dos elementos, embaçar a visão, dissimular e insinuar, como um véu que protege um segredo. Aqui temos uma transparência que produz invisibilidade, a veladura ameniza as inscrições anteriores. A afirmação de Benjamin (1994a, p. 118) que, ao criticar a arquitetura moderna, do vidro e do aço, pela impossibilidade desses materiais em acumular rastros, diz "o vidro é em geral inimigo do mistério", me faz pensar na opção por utilizar na maioria das vezes papéis translúcidos e não materiais transparentes na realização das sobreposições.

Operações que desgastam a imagem também podem fazer parte da sua construção; fazer e desfazer podem constituir diferentes etapas de um mesmo processo. É possível ver a convivência entre o que aparece e o que desaparece, a inscrição e o apagamento em trabalhos de diversos artistas. Aqui reforça-se que para que um apagamento seja reconhecido como tal, é necessário que existam reminiscências da inscrição anterior[16]. A intenção não é suprimir por completo, fazer desaparecer, mas desvanecer, desbotar, abrandar. Apesar de reduzir a força de imagens e grafismos já presentes no trabalho, essa ação também adiciona novos conteúdos. A obra permanece impregnada com a memória e os vestígios de cada uma dessas ações.

Essas recorrentes operações de sobreposição e apagamento trazem à tona dois conceitos: palimpsesto e pentimento. Ambos falam de estratégias para supressão de algo feito (inscrito ou pintado) anteriormente em um suporte, para permitir uma nova investida. Há o esforço para retirar ou recobrir o conteúdo que ali estava colocado por ações anteriormente realizadas, por si mesmo ou por outros autores. Porém, esses atos são cumulativos e, ainda que as formas sejam amenizadas, embaçadas e desbotadas, ao invés de suprimir, adicionam novos vestígios ao suporte. Aqui o mais importante: os dois acabam revelando algo do passado que esperava-se poder ser ignorado, escondido.

O termo palimpsesto, historicamente, nomeia os pergaminhos que, devido ao seu custo elevado e a escassez, eram raspados para apagar o texto já escrito e poderem ser reutilizados. Passa a referir-se especialmente aos manuscritos

16 Investiguei o apagamento considerando que a operação pode ter relevância equivalente a de que está imbuída a inscrição em: O que desaparece, o que resiste: para pensar o apagamento. *:Estúdio*, v. 2, n. 3, verão 2011.

sob os quais são descobertas essas escritas anteriores, seja com tecnologias para a visualização ou mesmo por uma raspagem incompleta. O palimpsesto reforça uma visão da inscrição contra o suporte, que o marca de tal maneira que para que se consiga apagá-la é preciso raspar o suporte – e ainda assim é possível a um olhar atento descobrir esses traços.

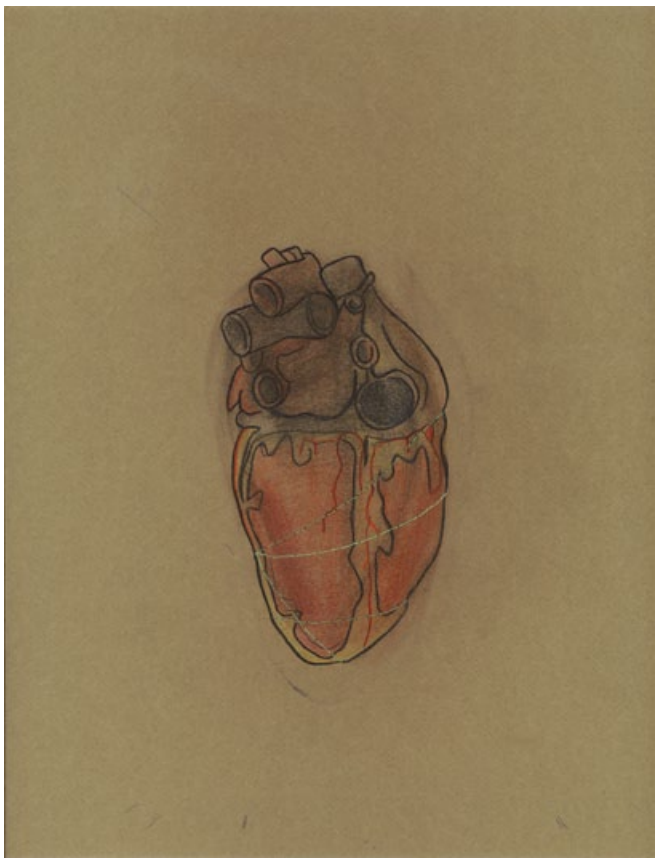
Já o pentimento é uma palavra que no idioma italiano significa arrependimento e compõe o vocabulário artístico da pintura e também do desenho. Refere-se a uma correção feita pelo artista que se deixa ver, como as mudanças do processo de trabalho que exigem que linhas sejam abandonadas ou levemente mascaradas e a sua persistência ou o reaparecimento de alguma forma da composição original que foi coberta em etapas posteriores. Em desenhos preparatórios podem-se ver linhas abandonadas e em alguns casos a parte rejeitada é coberta com tinta branca e o desenho refeito por cima. Com o tempo a tinta da cobertura torna-se menos opaca e as intenções iniciais revelam-se na superfície. Hutter (1968, p. 56) acrescenta que outro método de correção era a colagem de uma parte do desenho, incluindo aqui o estudo de alternativas, quando a parte sobreposta era presa apenas em um dos lados, permitindo sua mobilidade e a comparação das duas soluções.

Para além da culpa do erro, o pentimento traz em si um ato de insistência, da possibilidade de realizar de novo. O pentimento apaga, reelabora e emenda por cobertura, de maneira que quando ele transparece tem-se a denúncia do erro ou do desvio e coloca o quadro como um espaço de dúvida, tentativa e experimentação. Mais do que isso, traz a evidência da constante busca pela melhor forma.

Esses conceitos nos ajudam a pensar imagens que não se oferecem por inteiro a um único olhar, mas possibilitam a descoberta de outros elementos por trás da superfície, insinuam a acumulação de significados nas várias camadas, mais ou menos aparentes. Esperam provocar um olhar que se esforce em aprofundar aquilo que apenas é sugerido na busca por um conteúdo que não se pode acessar. Este é o caso de muitos trabalhos meus, bastante evidente naqueles que compõem a série *Sobre camadas* (figs. 1-2; 14-17). Para constituir esses trabalhos são realizadas tantas operações, que criam uma superfície irregular e produzem uma imagem densa e carregada, ao mesmo tempo que é suavizada pelas "veladuras" de papel.

É perceptível que essa maneira de construção também reforça a qualidade das cores que utilizo. Penso a cor dos meus trabalhos muito próxima da ideia de desgaste e desbotamento. Isso é relevante, pois a opção por cores com

baixa saturação, quando a cor não aparece em sua plenitude e há um tanto de esbranquiçado ou acinzentado na sua constituição, também aparece no uso do lápis de cor suave ou as vezes nas quais lixei os desenhos. É visível também nas minhas escolhas de papéis para colagens sem veladura, como é o caso de *Desenho no céu* (fig. 51) e *Horizontes* (fig. 13), ou no papel escolhido para desenhar os corações em lápis de cor de *Sagrado (coração apertado)* (figs. 18-19). Este último é um trabalho no qual realizei três desenhos inspirada pela iconografia cristã do sagrado coração. Revisitei meus antigos desenhos de anatomia, os redesenhei e, sobre eles, ao invés da coroa de espinhos, bordo uma costura que "aperta" o coração.



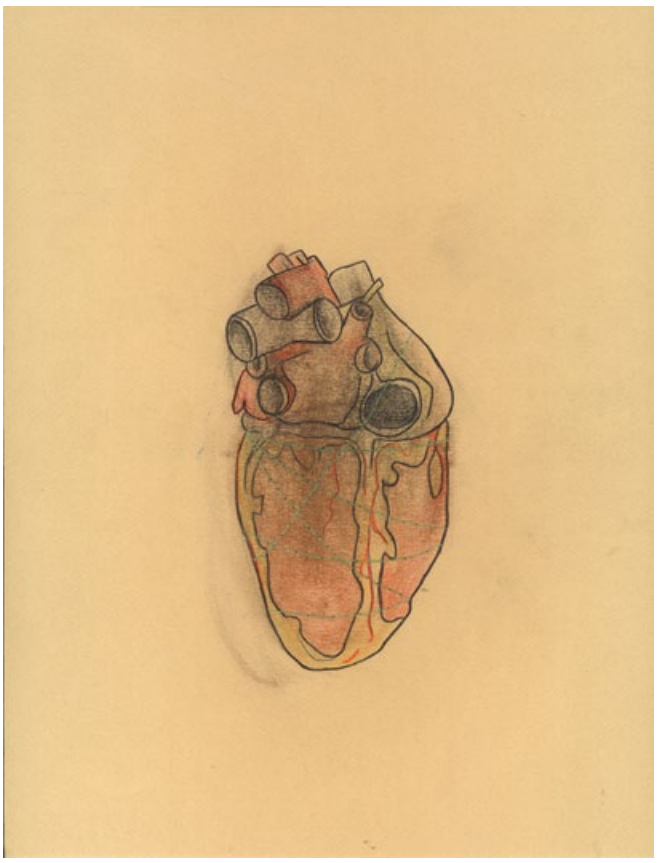


Fig. 18
Sagrado
(coração apertado)
desenho
42x30cm cada
2014

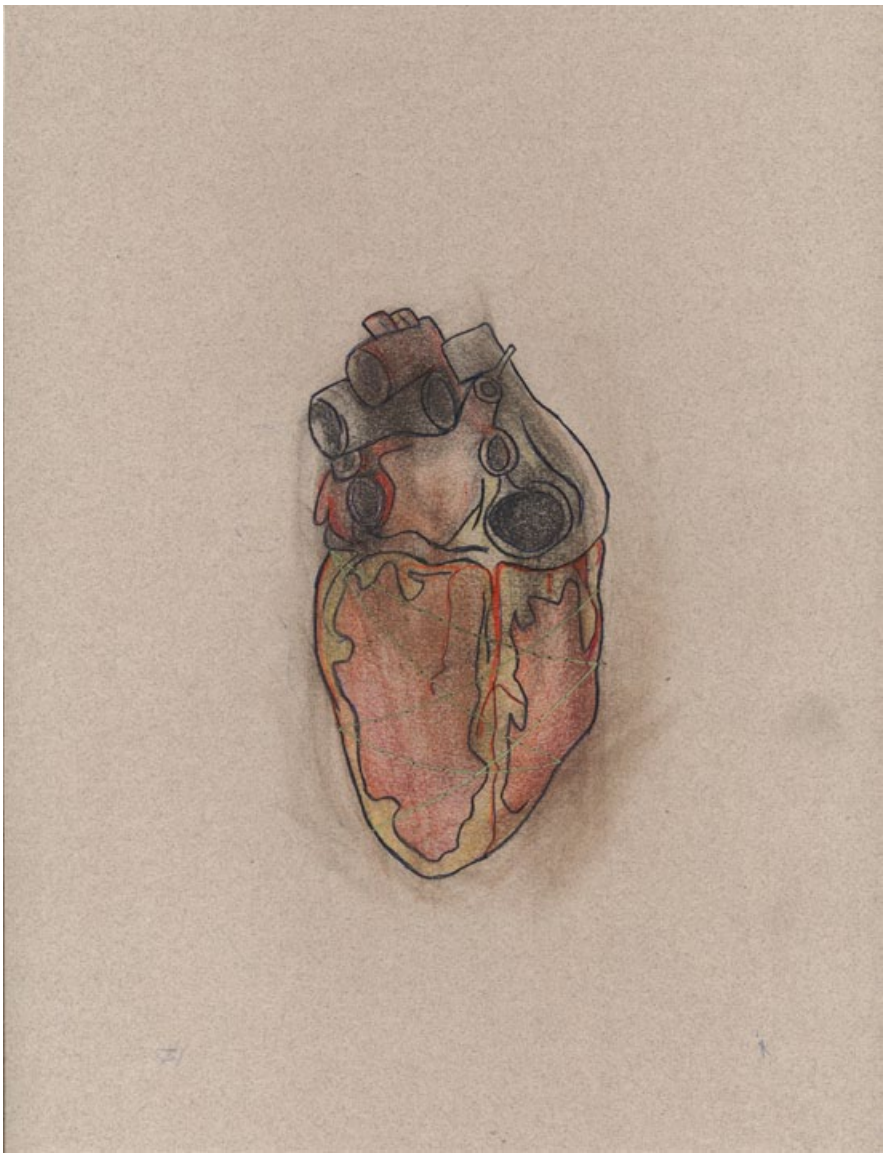


Fig. 19
Sagrado
(coração apertado)
desenho
42x30cm
2014

Se é verdade que "[...] a cor trabalha a matéria, que ela é uma atividade real da matéria, que a cor vive de uma troca constante de forças entre a matéria e a luz" (Bachelard, 1993, p. 38)[17], penso na relação da cor com a dureza da matéria e a sua permanência ou, o contrário, o seu desgaste. Como o tempo impregnando as coisas com uma coloração específica, como um amarelado, um tom desbotado. Chiron nos atenta que o sépia da foto é percebido muito mais como tempo passado do que como uma cor, como o amarelo em si: "Nesse contexto, o amarelo deixa de ser cor,

17 "[...] la couleur travaille la matière, qu'elle est une véritable activité de la matière, que la couleur vit d'un constant échange de forces entre la matière et la lumière".

ele adquire essa função ontológica específica de representar o passado, a abrir-nos à sua profundidade" (Chiron, 2013, p. 152)[18]. Para a autora, também o rosa é uma cor exemplar desse fenômeno, como um vermelho que tivesse sido filtrado pelo tempo, um vermelho-passado (Chiron, 2013, p. 195; 255). A exposição ao tempo que passa, à luz e a poeira faz com que as cores esmaeçam.

Nessa comparação há uma ressalva a ser feita: não é como se esses meus trabalhos quisessem aparentar antiguidade, mas como se carregassem em si o testemunho do seu tempo de feitura. Por vezes o desejo de trabalhar com alguma imagem/ideia específica é protelado, pela certeza de que no instante mesmo do primeiro contato/confronto com o material, o plano deixa de existir. A matéria e as formas se impõem e exigem adaptações que transformam (mais ou menos) o resultado anteriormente idealizado. A composição é lenta. Trabalho diante dos fragmentos acumulados, dificilmente vou atrás de algo específico. Se isso acontecer, se precisar ir em busca de um material ou imagem, interrompo o trabalho e posso demorar para voltar a ele – talvez nunca o conclua e o que foi feito até então deve voltar para a caixa, somando-se aos documentos de trabalho.

Trabalhar com colagem facilita que as combinações, as posições dos elementos sejam testadas. Contemplo esses testes antes de colar ou riscar; contemplo cada camada colada, cada linha traçada. Preciso de tempo para decidir se isso deve ficar e qual o próximo passo. Os trabalhos são compostos de consecutivas sobreposições. Penso que é possível reconhecer que uma camada feita *sobre* a outra implica em uma ação empreendida *depois* de outra. Mesmo que um único/primeiro olhar apreenda o trabalho como um todo, aqui e agora, é possível dedicar-se a descobrir ou mesmo imaginar elementos menos visíveis, cobertos ou amenizados por ações que se sobrepõem e que se acrescem. Identificar essas investidas sucessivas no desenho pronto pode implicar na intuição do tempo de sedimentação de cada uma dessas fases. Perceber que o desenho constitui-se por uma variedade de marcas que se sucedem no tempo, sem retorno possível (Maldonado, 2009).

Já em pesquisa anterior, no âmbito do mestrado, pensei sobre o tempo e a memória, também porque as minhas imagens são (ou as pretendo?) embaçadas, desbotadas, como qualidades compartilhadas pelas imagens rememoradas. O que fica disso tudo é pensar que essas imagens podem ser uma representação de tempo e que a escavação de camadas (pelo olhar) se aproxima da descoberta de

18 "Dans ce contexte, le jaune cesse d'être couleur, il acquiert cette fonction ontologique propre à représenter le passé, à nous ouvrir à sa profondeur".

momentos diferentes, de gestos repetidos ou distintos, e que compartilham um mesmo suporte. Como as fotografias da Denise Helfenstein, que trazem imagens de paisagens (a presença do horizonte é marcante) e compartilham essa coloração esmaecida.

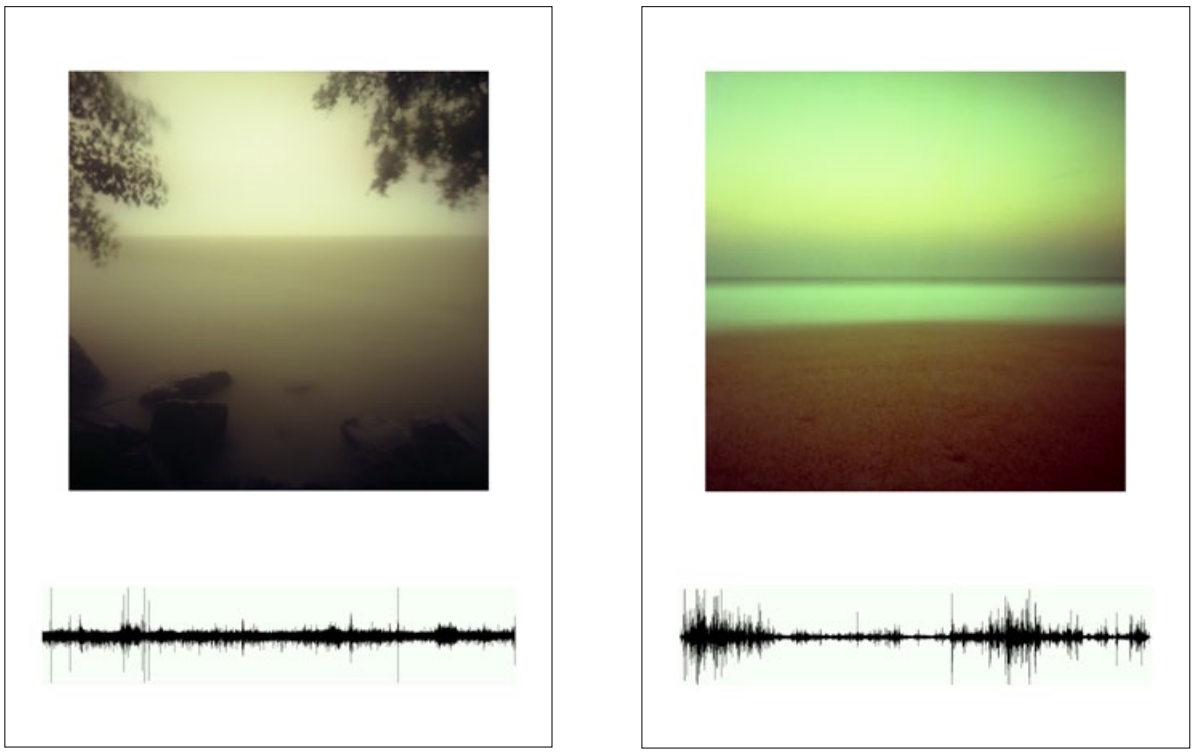


Fig. 20
Denise Helfenstein
A captura da paisagem
páginas do Ensaio Visual publicado na
Revista-Valise, v. 2, n. 3, ano 2, jul. 2012

A artista tem na sua trajetória um importante interesse no desenvolvimento de fotografias com dispositivos precários, como a construção de aparelhos para fotografia *pinhole*. Interessa aqui especialmente, pela questão colorística, a série intitulada *A captura da imagem: escritas do tempo* (fig. 20). Nesse trabalho Helfenstein realiza apreensões simultâneas de imagem e som; a imagem construída por longos períodos de exposição dos quais o registro sonoro é testemunha. Contemplados

em conjunto, o som, seja ouvido ou "escrito"[19], parece linearizar (e comprovar) o tempo que na imagem aparece condensado.

Nas palavras da própria artista:

> Em *A Captura da Paisagem* a imagem resultante contém toda a sucessão de fases dos acontecimentos ocorridos diante da câmera na duração de obtenção da imagem. Alterações de luz, movimentos das águas e de transeuntes estão ali contidos, registrados, embora seu desenrolar não esteja explícito em um começo, meio e fim para quem olha a foto. Movimentos ou "estados do mundo" estão sobrepostos na imagem como um resumo, uma duração registrada no mesmo espaço (um único negativo) de forma contínua ao longo de certo período de tempo. (Helfenstein, 2013, p. 128-129).

Longe do instante decisivo, as imagens que Denise Helfenstein produz são cheias de indefinições e parecem capturar a densidade da atmosfera, tudo que preenche a distância que vai da câmera até a linha do horizonte, junto com a própria indecisão do objeto fotografado, a vibração, o balanço e a vida de cada elemento que compõe as suas paisagens. Diante da projeção da fotografia e ao escutar o áudio, quase posso ver o movimento. "O tempo-luz deposita-se no interior da caixa aos poucos [...]" (Helfenstein, 2013, p. 137) e a imagem que resulta dessa lenta acumulação é *flou*, embaçada, sem contornos definidos ou cores gritantes. São fotografias carregadas de tempo.

Sem o mesmo número de camadas, mas mantendo a intenção de abrandar, a sobreposição de papel translúcido aparece também nas *Coroações*, nas quais o delicado papel de seda também tem a função de amenizar o alto contraste dos desenhos. Nessa série realizo a coroação de personagens, ao colar sobre eles uma folha de papel de seda para cigarros que possui como marca d'água a impressão de uma coroa. As figuras são desenhadas à caneta preta sobre papel, produzindo pequenos retratos bem contrastados, sem modulações e tonalidades intermediárias. Bachelard (1993, p. 60) fala da comovente contradição do preto e do branco, no desenho em preto sobre o papel branco como "[...]esta vontade de estrutura sólida, de permanência mineral, vontade tirada da potência do preto" (Bachelard, 1993, p. 62)[20], que é percebida na sua contradição com o branco do fundo.

---

19 Este trabalho encontra diferentes formas de apresentação, seja como instalação audiovisual, como apresentado no Santander Cultural em 2010, ou com a representação visual do registro sonoro, como no Ensaio Visual feito para a *Revista-Valise*, v.2, n.3, julho de 2012.

20 "[...] cette volonté de structure solide, de permanence minérale, volonté puisée dans le puissances du noir".

O formato desses meus desenhos se deve a duas questões: de um lado, o tamanho reduzido da coroa impressa no papel de seda: era imprescindível que o tamanho do retrato fosse compatível com o da coroa; e a partir disso, a opção por um formato reconhecível de fotografia compatível com o enquadramento das ilustrações: assim, optou-se por uma proporção próxima das fotografias utilizadas em documentos de identificação brasileiros.

Fig. 21
Coroação da minha infância
desenho e colagem
díptico
10x7cm cada
2011

Existem dois grupos diferentes de coroações: o díptico *Coroação da minha infância* (fig. 21) no qual as ilustrações foram feitas a partir de duas fotografias 3x4 minhas, antigas, que registram dois momentos da infância. Os demais desenhos (fig. 22) são feitos a partir de fotografias com enquadramento de plano principal de autores, artistas e ilustrações que tenho como referências importantes para a minha produção poética e teórica. Para realizar esses desenhos, parto de fotografias disponíveis na internet, dando preferência a poses conhecidas e amplamente divulgadas, o que permitiria a identificação do homenageado por alguém que o conheça, ainda que não estejam identificados. Percebo que a ação de coroá-los carrega um comentário um pouco debochado da maneira idealizada com que, por vezes, tratamos nossos referenciais. Ainda assim, esse trabalho é uma homenagem em que apenas realizo a coroação de autores realmente importantes para meu trabalho e minha pesquisa.

Fig. 22
Coroações
colagem sobre fotografia
10x7cm cada
2012

3 Construir reservas para criar

Este capítulo discute as estratégias de apropriação e montagem nas artes visuais, especialmente em sua relação com conceitos como a bricolagem e a coleção – e seus respectivos atores, o bricoleur e o colecionador. O reconhecimento da importância da colagem na minha produção amplia o olhar para a apropriação, em um sentido mais geral. Muitos dos desdobramentos de investigações poéticas que resultaram em trabalhos atuais parecem ser justamente consequência do poder de abertura que a apropriação desempenha no meu processo, pelas experiências realizadas com assimilações, transportes e redesenhos de imagens.

Muito identificada com as práticas artísticas do cubismo, dadá e surrealismo, a colagem possui uma retórica associativa que se dá por choques, acumulações, substituições e é um dos momentos essenciais da modernidade na arte (Rodari, 1988, p. 11). No início do século XXI o interesse pela colagem é renovado, também por conta do momento atual, no qual ela ressurge como resposta às "[...] fraturas contemporâneas causadas por grande instabilidade política, social e cultural, a mudança tecnológica em um nível sem precedentes [...]" (Hoptman, 2007, p. 11)[1]. E ainda, na mesma direção do que já foi interpretado sobre a experiência nas metrópoles modernas, com o excesso e a fragmentação de estímulos e informações (Benjamin, 1980; Crary, 2001), "mais uma vez estamos experimentando uma explosão de imagens – mais invasivas e voláteis do que nunca – que completamente colonizaram e moldaram nosso espaço social" (Gioni, 2007, p. 12)[2].

1 "[...] appropriate responses to contemporary fractures caused by vast political, social and cultural unrest, technological change on an unprecedented level [...]".

2 "Once again we are experiencing an explosion of images – more invasive and volatile than ever – that have completely colonized and shaped our social space".

Durante todo esse tempo, a colagem foi reinventada e utilizada com diferentes técnicas e vieses conceituais pelos movimentos de arte moderna e ainda na arte atual, de maneira que torna-se impossível reduzir a definição da colagem à utilização de cola. Max Ernst, por exemplo, revelou que a maioria de suas colagens não poderia ser assim denominada caso a expressão fosse considerada no seu sentido literal, como recortar-e-colar (Taylor, 2006)[3]. Por isso, parece importante pensar a colagem para além da especificidade da técnica, mirando justamente o seu "princípio incorporador" (Krauss, 2006) e as suas implicações. Junto com Spies (1984) entendemos aqui colagem (*collage*) em uma noção mais ampla, como uma forma de arte que agrupa, entre outras, técnicas como: *assemblage*, *découpage*, *affiches lacérées*, *décollage*, frotagem, técnicas mistas, fotomontagem e *papier collé*.

Antes de mais nada, os processos apropriativos nas artes visuais referem-se a uma série de procedimentos que consistem em tomar posse de materiais e/ou signos disponíveis pertencentes a um contexto diverso, para então inseri-los no campo da arte. Isso pode significar agregar esses elementos em uma composição, como nos casos das colagens ou *assemblages*, bem como a sua apresentação enquanto *readymades*. De uma maneira ou de outra, trata-se de uma manipulação de signos, pois a incorporação desses elementos – sejam formais ou mais conceituais, desde pedaços de papéis de parede até o mundo do imaginário – coloca em jogo o papel criador do artista, o espaço da arte como representação e a autonomia do objeto artístico (Krauss, 2006; Taylor, 2006). Em outras palavras: ao trabalhar com esses elementos o artista está lidando/jogando com os significados que estes tinham na sua origem, com o que representam e, assim, com conteúdos social e culturalmente reconhecíveis.

Nesses casos a autoria desloca-se e revela-se nas escolhas dos elementos e na ação de articulação das combinações entre eles. As significações são produzidas a partir do estabelecimento de encontros entre componentes tantas vezes díspares, onde o sentido não é desenrolado tranquilamente. Consoante a isso, por mais que essas escolhas e as posteriores aproximações sejam poéticas, muitas vezes despertadas mesmo por questões plásticas, não são formalistas. Há a construção de uma semântica, de um sentido próprio e, para além disso, com Pareyson (1993), pensamos que há um caráter formativo na experiência sensível e na interpretação que dela decorre.

3 "Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage" (Max Ernst apud Spies, 1984, p. 18).

Pode-se incluir nessa discussão o artista Robert Rauschenberg e as suas *combine paintings* (fig. 23), nas quais o artista cola objetos encontrados sobre grandes fundos pictóricos, além de outros trabalhos seus que vão da escala íntima à monumental e nos quais ele experimenta "composições livremente improvisadas" (HUNTER, 2006, p. 10)[4]. Segundo Sam Hunter (2006), Rauschenberg percebia que desempenhava um papel muito mais como mediador do que como criador nos seus trabalhos. Isso porque o seu foco coloca-se no processo de trabalho e na colaboração que ele conseguia forjar entre os elementos. É nesse sentido que o artista afirma não acreditar em ideias: "Ao contrário, coloco a minha confiança nos materiais que me confrontam porque eles me colocam em contato com o desconhecido. É então que começo a trabalhar... quando não tenho o conforto da segurança e da certeza" (HUNTER, 2006, p. 28)[5]. Sem um projeto rigidamente definido, o trabalho vai sendo construído a partir da sua relação com os materiais, mas também da relação dos materiais entre si.

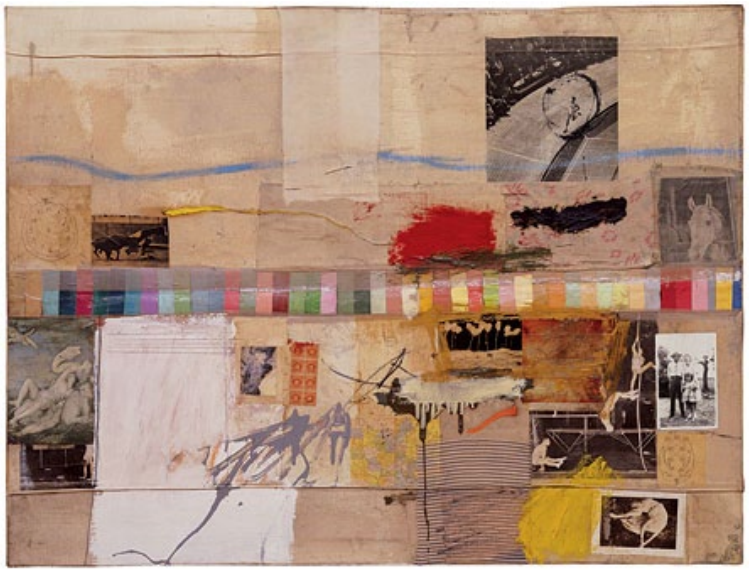


Fig. 23
Robert Rauschenberg
Small Rebus
combine painting
89x122 cm
1956

Cattani (2007) reforça que os cruzamentos produtores de novos sentidos são inúmeros na arte contemporânea, e que desde os anos 1975-80 ocorreram múltiplos entrelaçamentos, no sentido de misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades quando colocados em relação:

4 "[...] freely improvised and non-sequential compositions".

5 "Rather, I put my trust in the materials that confront me because they put me in touch with the unknown. It is then that I begin to work... when I don't have the comfort of sureness and certainty".

> [...] obras múltiplas, "impuras", que recorreram ao passado, em ruptura com os princípios de pureza, de unicidade e de originalidade modernos [...] aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, como, por exemplo, a coexistência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio de dois universos, ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente (Cattani , 2007 p. 22).

A questão da apropriação e das referências à história da arte, inclusive à arte moderna, como um novo sistema de signos enquadra-se nessa conjuntura. Segundo Arthur Danto (2006, p. 19), essas possibilidades artísticas são devidas às contribuições para a auto-compreensão da arte, empreendidas desde a década de 60: "que as obras de arte podem ser imaginadas, ou de fato produzidas, que se pareçam exatamente com meras coisas reais, que não têm nenhuma pretensão à condição de arte".

3.1 O artista, o bricoleur e o colecionador

Produções cuja constituição parte de componentes que possuíam funções distintas anteriores acontecem em uma condição de trabalho específica. Uma vez que não há uma etapa primeira de projeto claramente definido, é justamente a coleta de materiais e referências que passa a ser a ação definidora de tudo o que irá se desenrolar a seguir. Esse processo de trabalho começa pelo meio, com o artista reconhecendo o seu entorno, rastreando os objetos que compõe o seu contexto em busca de pulsões significativas. Aqui, fica ainda mais evidente a importância dos documentos de trabalho e pensar a figura do bricoleur é esclarecedora desse modo de operar.

Em reflexão sobre a estética das favelas, Paola Berenstein Jacques afirma que a bricolagem relaciona-se com o acaso e com a incompletude, "em vez de ser determinado pelo projeto, o bricoleur é definido por sua instrumentalidade. E, por esta razão, ele nunca pode parar de coletar e guardar fragmentos de materiais de antigas construções encontrados ao acaso" (Jacques, 2003, p. 25). O processo de seleção e captura desses elementos parece ser – a julgar pelos artistas estudados e pela minha própria maneira de trabalhar – um processo constante, muitas vezes sem grandes sistematizações e que permite encontrar ao acaso matéria-prima em

potencial tanto quanto permite intervalos sem aquisições. Ainda assim, vale ressaltar que, mesmo que dependa da sorte do encontro, o artista também sabe que alguns lugares são mais propícios para as suas procuras, dependendo das qualidades que tem a intenção de imputar no seu trabalho, que são recorrentes e que caracterizam o seu estilo.

Para tratar dessas questões é imprescindível dedicar atenção ao texto clássico de Lévy-Strauss, *O pensamento selvagem*, publicado em 1962. O pensamento que dá título ao livro é entendido pelo antropólogo não como o de sociedades primitivas (em oposição ao ocidental, erudito), "[...] mas o pensamento no estado selvagem, diferente do pensamento cultivado ou domesticado a fim de obter um rendimento" (Lévy-Strauss, 1970, p. 252). O autor recusa a tese de que a magia seria uma etapa da evolução científica, pois o pensamento mágico é completo e coerente, não é um esboço, é resultado de observação ativa e "atenção escrupulosa inteiramente voltada para o concreto".

Dessa maneira, as diferenças entre o pensamento mágico e o científico não significam oposição entre uma forma de conhecimento e outra: os dois coexistem, se cruzam e se interpenetram. O pensamento selvagem é totalizante e não abstrato (como o científico): observa e interpreta ao mesmo tempo, tem "voraz ambição simbólica" e aborda o mundo físico pela sua concretude, pelas qualidades sensíveis e propriedades formais. Essas diferenças são exploradas pelo autor na relação entre o trabalho do engenheiro e do bricoleur, percebendo o pensamento artístico como algo intermediário, que combina estratégias de ação e estruturas de pensamento de ambos os tipos.

O bricoleur é alguém que faz um trabalho manual, portanto tem aptidões manuais, mesmo que ao trabalhar com resíduos adote procedimentos que fogem à norma técnica. A vontade de reformar um objeto que ainda pode ser consertado traz consigo um evidente valor concreto, mas também incorpora um valor simbólico que transcende a necessidade prática de um objeto retomando sua função. Mesmo que esteja com frequência ligado ao ambiente doméstico, esse gesto da reparação e o retorno à circulação do objeto se endereçam também à comunidade, que é capaz de reconhecer o valor do conserto e a habilidade e inventividade do ato.

Tal inventividade inclui a capacidade de trabalhar com um repertório heteróclito que, ainda que possa ser vasto e diversificado, não foi selecionado para desenvolver o projeto específico. O mesmo conjunto de materiais e ferramentas é

aplicado e adaptado para diferentes tarefas, o oposto do engenheiro que tem um plano claro e para executá-lo sai em busca do que lhe é necessário, do específico e especializado. O bricoleur com foco no processo, opera a partir do seu contexto, dos fragmentos, dos resíduos, que são adaptados a outras funções para então construir novas estruturas.

Como seu "universo instrumental é fechado", ele precisa ter a capacidade de tirar o máximo do seu acervo. Os elementos que compõem o estoque do bricoleur são particularizados, mas não estão restritos a um único uso especializado: "Cada elemento representa um conjunto de relações, ao mesmo tempo concretas e virtuais: são operadores, porém utilizáveis em função de qualquer operação dentro de um tipo" (Lévy-Strauss, 1970, p. 39). Na ideia de que é preciso guardar cada peça, caco e resto, porque eles podem ter utilidade em algum momento futuro, está também implícito o reconhecimento de que as coisas podem trocar de função e o bricoleur é capaz de criar um jogo entre significante e significado, alterando significados e interpretações. O objeto descolado do seu uso pode/precisa ser (re) inventado, (re)criado.

O que não significa que possam ser usados simplesmente quaisquer objetos, pois eles não são todos equivalentes em suas possibilidades latentes. Os objetos respondem de maneiras distintas em cada situação e contextos específicos (Didi-Huberman, 1997, p. 110) e são capazes de disparar raciocínios variáveis. Nessa linha de pensamento, podemos afirmar que para alcançar a solução de problemas diferentes, os mesmos instrumentos podem incorporar funções diversas; enquanto que um mesmo problema em outra circunstância, com um acervo de trabalho diferente, irá exigir do bricoleur outra solução, com adaptações no processo e nos instrumentos.

Em meio ao contexto do consumo, Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano* (1994) reflete sobre a politização das práticas cotidianas e o uso que é feito dos objetos, sistemas, espaços e ordem impostos. Para o autor, o consumidor não é necessariamente um usuário passivo e manipulável, pois também pode produzir nas maneiras de empregar os produtos e criar maneiras que engendram uma contrapartida – ainda que pequena – à produção racionalizada, centralizada e espetacular. Nesse sentido, Certeau (1994, p. 82) interpreta o trabalho com materiais descartados como uma tática desviacionista.

A bricolagem engendra acomodações e rearranjos estruturais desses cacos e restos – que só são vistos dessa forma pois não têm mais ser próprio se

confrontados e comparados com objetos manufaturados. São objetos que foram produzidos e serviram para um uso específico em momento passado. Sob esse olhar eles ainda podem servir, tanto se forem reparados, para retomar a mesma utilidade, ou então desarmados, desmontados e desviados da sua primeira função (Lévy-Strauss, 1970, p. 56). De qualquer maneira, diferenciam-se de matérias-primas, brutas, pois são produtos já trabalhados, gastos e portadores de um passado. Eles carregam essas qualidades e conotações consigo para onde quer que forem destinados.

Nessa direção, a bricolagem desenvolve-se a partir de apropriações. Interessa pensá-la aqui, pois promove a instauração de um sentido particular, pela ligação com o *bricoleur primitivo* e o *pensamento selvagem*. Nas artes visuais encontram-se muitos artistas que também operam a partir do seu entorno, de elementos deslocados que terão suas funções transformadas para, finalmente, participarem de uma nova estrutura. E é pela necessidade de guardar e conservar esses materiais, que este artista aproxima-se não só do bricoleur, mas também da figura do colecionador. Tadeu Chiarelli (2002), em catálogo de exposição intitulada justamente *Apropriações/Coleções*, aponta como a prática do colecionismo está implícita ou ao menos muito próxima da apropriação nas artes visuais.

Um artista que compartilha desse processo de trabalho é Kurt Schwitters (fig. 24). Enquanto outros artistas interessaram-se pela colagem em fases específicas, segundo Orchard (2007, p. 19), ela compõe a base artística de Schwitters por toda a sua carreira. Ele criou seu próprio movimento, Merz, que abrange todos os gêneros artísticos e define como "a assemblagem artística de todos os materiais imagináveis e, por princípio, a igualdade de cada um desses materiais no plano técnico" (Schwitters, 1994, p. 7)[6]. Assim, em uma pintura merz qualquer material usado, desde uma treliça ou um pedaço de algodão, tem valor igual ao da cor, da linha e da forma. A escultura merz também é composta de diversos materiais, sendo que o ápice dessa visão de mundo é a casa merz (*Merzbau*).

A própria origem do nome que Schwitters dá à sua produção vem de um fragmento percebido em uma de suas colagens. Na enunciação de Schwitters (1994, p. 50) evidencia-se a importância do fragmento e, mais do que isso, a capacidade de transformação de algo aparentemente banal em criação artística, apenas pela escolha do artista:

6 "Le mot Merz signifie l'assemblage à des fins artistiques de tous les matériaux imaginables et, par principe, l'égalité de chacun de ces matériaux sur le plan technique".

a palavra MERZ é nada mais do que a segunda sílaba de Kommerz. [...] A palavra nasce organicamente da merzagem do quadro, não acidentalmente, porque o desenvolvimento artístico não é acidental, mas é lógico. Intitulei esse quadro, por sua parte legível, "quadro merz". E quando, procurando um nome geral para a minha arte, percebi que criei fora das noções genéricas habituais, a nomeei pelo quadro mais característico, o quadro merz[7].

Fig. 24
Kurt Schwitters
Merz Picture 32 A.
colagem
1921

Nessa direção, seus quadros eram construídos (pregados ou colados) com restos de material encontrados e recolhidos nas ruas, durante seus deslocamentos. Taylor (2006, p. 45) descreve da seguinte maneira o método utilizado por Schwitters na coleta de fragmentos utilizados posteriormente em seus trabalhos:

7 "Le mot MERZ n'est rien d'autre que la deuxième syllabe de Kommerz. [...] Le mot est né organiquement lors du merzage du tableau, non pas accidentellement, car dans la mise en valeur artistique rien n'est accidentel, ce qui est logique. J'ai nommé jadis ce tableau, d'après sa partie lisible, 'tableau merz'. Et quand, cherchant un nom générique pour mon art, j'ai compris que je créais en dehors des notions génériques habituelles, je l'ai nommé d'après le tableau le plus caractéristique, le tableau merz".

> o método de Schwitters consistia em vasculhar as ruas de Hanover, retornando para sua casa na Waldhauenstrasse com sacolas e bolsos cheios de tiras de madeira, telas de metal, placas metálicas, sobras de papelão, tecido, ou estranhas partes mecânicas. Mais inclusivo do que os fragmentos cuidadosamente selecionados dos *papiers collés* parisienses[8].

Mas o que é percebido naquele objeto ou fragmento específico, que toca o artista de tal maneira que este decide recolhê-lo, guardá-lo, tê-lo para si e, mais tarde, utilizá-lo em seu trabalho? Como um material a princípio desimportante, como menciona o próprio Schwitters, pode ter valor igual ao da cor em uma composição? Para além de reconhecer a intensa pesquisa de materiais empreendida por ele, pensar o impulso do colecionador pode nos ser útil para entender essas questões. Em estudo sobre as coleções europeias, Susan Pearce (2005) aceita que o colecionador possa ser animado por diferentes motivos. Estes incluem desde a noção e o prazer da criação e organização de séries de coisas interrelacionadas (a coleção como uma taxonomia do mundo, da cultura material), mas também pode ser provocado por sentimentos relacionados muito mais à vida pessoal do colecionador do que à natureza do objeto colecionado – e ainda, todas as variações de intensidade entre um ponto e outro.

Walter Benjamin comenta no livro *Passagens* (2006) que são as coisas que vão ao encontro do colecionador, que por sua vez as retira de um fluxo contínuo. O artista inglês John Stezaker relata algo muito parecido na sua experiência, ao atentar para as circunstâncias nas quais encontra as imagens que utiliza nas suas colagens, sente que são elas que o escolhem: "[...] elas estão de alguma maneira predestinadas a aparecer ou manifestarem-se sob circunstâncias específicas da minha vida" (Stezaker, 2007, p. 117)[9].

Sendo assim, é de se pensar que o colecionador lança um olhar incomparável (porque subjetivo) sobre o objeto, um olhar que encontra características que o usuário comum não vê. É a partir desse olhar que o colecionador torna-se capaz de estabelecer relações que não são funcionais ou utilitárias. O potencial poético da coleta e da captura está naquilo que é vivenciado e experimentado pelo sujeito no encontro com o objeto e na possibilidade de estabelecer novas significações entre

8 "Schwitters' method consisted of scouring the streets of Hanover, returning to his home in the Waldhauenstrasse with bags and pockets full of strips of wood, wire mesh, metal plates, scraps of card, cloth, or the odd mechanical part. More inclusive than the carefully selected fragments of Parisian papiers collés".

9 "[...] they are somehow predestinates to appear or manifest themselves under the particular circunstances of my life".

as memórias e desejos ali corporificados, mais do que nos objetos apropriados em si. O olhar altera o que é visto e essa mudança é aumentada pela separação do objeto do seu cotidiano funcional para uma esfera especial, extraordinária e capaz de gerar reverência. Na vida cotidiana, no seu circuito tradicional, as imagens e os objetos podem desaparecer; quando obsoletas, em desuso, ganham uma nova vida e tornam-se visíveis justamente no estranhamento com seu contexto familiar, de significado ou funcionalidade.

Por um lado poderíamos pensar que a coleção só é instaurada a partir da aquisição do segundo objeto ou no momento em que a série de aquisições vira um conjunto realmente significativo. Ou seja, quando o desejo for transferido de um único objeto para uma série destes. Assim, aos poucos a coleção seria delineada e projetada, a cada novo encontro sendo reavaliados e restabelecidos os requisitos que permitem ou não o objeto em questão fazer parte do grupo. Isso explicaria, por exemplo, coleções que são iniciadas a partir de presentes dados, quando o colecionador se vê nessa condição sem mesmo tê-la planejado (Cardinal, 1997). Porém, concordamos aqui que o mais fecundo é mesmo o olhar do colecionador, a experiência e as significações que ele engendra na relação com os objetos – ao menos no contexto desta pesquisa, onde a coleção interessa para pensar um tipo de experiência estética. Nesse sentido, a coleção poderia já iniciar antes mesmo do primeiro objeto, que é então visto como o momento inaugural da coleção, como o revelador de um desejo latente.

O colecionador é, junto com o *flâneur*, figura essencial para o pensamento de Benjamin (1994b) sobre a experiência da modernidade. Elas interessam a esta reflexão pois ambas são discutidas a partir do impacto da urbanização e do superestímulo visual sobre a experiência perceptiva cotidiana na metrópole. O predomínio da experiência visual encontra-se no olhar do *flâneur*, que se fundamenta na observação contemplativa. Para Kang (2009), o *flâneur* procura mais que abrigo na multidão, mas também prazer visual: é hipnotizado pela variedade de tipos que compõem a multidão e pelas mercadorias nas vitrines das lojas e é isso que o impele a flanar pelas ruas. Benjamin narra em seu diário durante estada em Moscou, como experimentou esse prazer visual: "Durante o passeio, novamente atraíram minha atenção as numerosas lojas de enfeites para árvores de Natal [...] Os enfeites às vezes parecem mais brilhantes por detrás das vitrines do que pendurados nas árvores" (Benjamin, 1989, p. 28).

Essa é uma maneira de relacionar-se com as "coisas do mundo" transformando-as em imagens. O vidro protege o objeto e evidencia a imagem em detrimento do corpo em que é constituído, suas qualidades físicas, materiais e táteis. Essa consideração lembra-me de Francis Bacon (fig. 25), que preferia que suas pinturas fossem vistas sob o vidro. Em entrevista prestada a Sylvester (2007, p. 86-87), o artista afirma: "gosto da distância que o vidro coloca entre aquilo que foi feito e o espectador; quero, se assim posso dizer, me afastar tanto quanto possível do objeto".

Fig. 25
Francis Bacon, vista de trabalhos expostos na Tate Modern, em Londres

Por outro lado o comportamento do colecionador, para Benjamin, caracteriza-se pelo toque e não pela contemplação, relaciona-se com o mundo objetivo e o transfigura. Em trechos do mesmo diário, o autor faz diversas referências ao colecionador que ele próprio é, relatando sua busca por determinados objetos, por exemplo: "Na manhã deste dia comprei a primeira caixa laqueada (na Petrovka). Havia alguns dias que, como me acontece muito, só prestava atenção em uma única coisa ao caminhar pelas ruas: desta vez, justamente nas caixas laqueadas. Um namoro curto e apaixonado. Quero comprar três – mas ainda não tenho certeza do que irei fazer com as duas que já adquiri" (Benjamin, 1989, p. 92).

Diferentemente do *flâneur*, no caso do colecionador a atenção é mobilizada pelo desejo de posse. De qualquer forma, os dois exemplos descolam o objeto da sua vocação: os enfeites, uma vez que parecem muito mais bonitos nas vitrines do que nas próprias árvores de Natal para as quais foram especialmente projetados; e

as caixas, que, no caso relatado, foram adquiridas mesmo sem o objetivo de usá-las, sem um propósito claro.

Salienta-se que a atitude do colecionador, que busca possuir as coisas, não é aqui considerada pelo viés do consumo. O seu desejo de posse não é um desejo de consumo. O colecionador não se comporta como consumidor, mas ao contrário, retira o objeto do fluxo das mercadorias, o resgata da sua utilidade: "o mais profundo encantamento do colecionador, consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)" (Benjamin, 2006, p. 239, H1a,2). Incluir algo em uma coleção implica em inseri-la em lugar específico, onde passa a se relacionar com os demais componentes da coleção, reorganizando toda uma rede de significados.

Ao abordar a sua própria experiência como colecionador de livros, mais especificamente sobre uma determinada aquisição, Benjamin (1969c, p. 64) descreve a sensação de eternidade que muitos autores imputam à coleção: "[...] aquele volume em particular inspirou-me o ardente desejo de segurá-lo para sempre"[10]. Assim, mesmo que o colecionador adquira seus objetos por meio da compra ou os ganhe, o impulso parece não ser diferente da maneira de Schwitters encontrar seus materiais entre resíduos abandonados, descartados nas ruas. Mesmo Benjamin vê em Charles Baudelaire traços que aproximam o poeta do trapeiro, personagem sobre quem Baudelaire também escreveu. Essa aproximação se dá, seja pela solidão, seja pelo gesto. O fotógrafo "Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça" (Benjamin, 1994d, p. 79).

Assim, o objeto pode ser utilizado ou possuído, sendo que, para Baudrillard (1997) essas duas funções são excludentes. O ambiente cotidiano é ambíguo entre a função dos objetos e seu valor subjetivo – ao mesmo tempo que nos cercamos de coisas pela sua utilidade, essas escolhas ajudam na constituição de uma subjetividade e com frequência estão investidas de afeto. Porém a coleção é um paradigma de perfeição e é investida de uma aura própria, por seu confinamento e segredo. O hábito tem relação com a repetição, o irreversível fluxo da existência. O objeto retirado desse fluxo perde a noção de presente, de tempo real, pois

10 "[...] that particular volume had inspired in me the ardent desire to hold on to it forever".

privar o objeto da sua função altera a sua natureza, ainda que sua memória seja preservada. Se "a 'lembrança' é o esquema da metamorfose da mercadoria em objeto do colecionador" (Benjamin, 1994e, p. 180), os resquícios da história do artefato colecionado contribuem para aumentar a suas peculiaridades: o percurso travado pelo objeto que segue o seu destino até chegar nesta coleção.

Nas palavras de Tadeu Chiarelli (2002, p. 21), apropriação e coleção ficam muito próximas:

> Apropriar-se não significa, em princípio, apropriar-se de apenas um ou dois objetos ou imagens de uma mesma natureza, ou com uma ou várias características comuns. Apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou a imagem, é retirá-los do fluxo da vida – aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte –, colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuitos os mais diversos.

Nesse sentido, é preciso considerar que a apropriação implica também na desapropriação de um elemento do seu lugar anterior, de onde, uma vez destacado, torna-se impossível reconstituir as suas formas e as suas significações iniciais. Chiron (1996, p. 50) nos lembra que a apropriação tem algo de possessivo e até mesmo de violento, pelo menos tão violento quanto um nascimento, "mais precisamente: o arrancar de um cordão umbilical"[11]. Os fragmentos capturados também falam sobre os buracos vazios que deixaram nos locais de onde foram originados. Sendo assim, podemos concordar com Stezaker (2008, p. 31) quando ele nos alerta que a pós-vida adquirida pelo objeto na coleção é espectral, como um duplo.

Além disso, estão incorporados no elemento adquirido tanto a sua memória anterior, como também o momento de encontro, da experiência e o próprio olhar do sujeito que o escolheu e o incluiu em novo sistema, quer estejamos tratando da coleção em geral ou de estratégias nas artes visuais que se aproximem poética, conceitual ou operacionalmente da coleção. Porém há uma diferença significativa entre esses dois modos, já que no primeiro caso a coleção tem valor por si mesma enquanto que na arte ela tem função específica como obra ou reserva de objetos e de imagens, referências, documentos ou material de trabalho.

11 "Plus précisément: de l'arrachement d'un cordon ombilical".

3.2 A recombinação dos elementos acumulados

O ato da coleta se completa no momento em que o artista revê o que foi acumulado e inicia a aproximação entre os fragmentos que estão à espera de constituir algo. Dessa maneira é contínuo o vai-e-vem entre concentração e dispersão de coisas: o modo de trabalho sobre o qual se debruça este texto concentra elementos dispersos para criar. Mesmo a coleção aqui não é vista no sentido de acumulação e classificação racional e objetiva de objetos, mas como ato criador que move coisas de seus lugares e, portanto, da sua função primeira. Ao recombiná-las, as ressignifica. E essa ressignificação é própria do conceito de montagem, determinante para que seja compreendida como estratégia de "apropriação ativa, inventiva e crítica" (Coëllier, 2008, p. 8)[12].

Do ponto de vista da escrita, Walter Benjamin (2006, p. 502, N1a, 8) identifica a citação como a técnica literária correspondente à concepção de montagem e a reivindica como método e forma de conhecimento. A função da citação em um texto retoma seu pensamento da história, podendo ser vista como uma forma de lidar com o passado. Além disso, há a percepção de que a inclusão de uma citação em um texto pode criar uma brecha, uma interrupção no seu fluxo, como um choque, que provocaria a concentração do leitor (Kang, 2009). Na mesma direção, tanto a colagem quanto a montagem, em sentido mais amplo, envolvem a combinação de apropriações de origens distintas, o que sempre causa uma pausa ou uma diferença de tom – questão que será aprofundada em outro capítulo.

Ainda assim, embora a citação seja frequentemente utilizada como exemplo de montagem, é preciso diferenciá-la da colagem. Werner Spies (1984) nos lembra que a colagem não é necessariamente apenas uma citação, direta ou indireta, introduzida em uma obra, na pintura ou no desenho. Ele vai além ao ressaltar que a colagem não precisa ser parte de algo, mas pode constituir, ela somente, obra: "Em Schwitters o procedimento da colagem toma, em uma reversão dialética, o lugar que ocupou a própria pintura antes da colagem" (Spies, 1984, p. 11)[13].

12 "l'appropriation active, inventive et critique".

13 "Chez Schwitters le procédé du collage prend, en un renversement dialectique, la place qu'occupait la peinture elle-même avant la collage".

No caso da colagem, a sua evidência material deixa entrever como é feita a montagem em seu interior (Rodari, 1988, p. 8). O papel parece ter função relevante nessa questão, quando transforma-se em agente ativo da imagem. O artista que questiona a matéria papel, utiliza-se de certa maneira de procedimentos próximos daqueles da sua própria confecção: cortar, rasgar, furar, colar e agregar materiais diversos. O papel é receptivo a lesões que parecem na verdade "exaltar o próprio material, as suas propriedades específicas, para identificar as possibilidades inscritas em sua organização particular" (Rodari, 1988, p. 151)[14]. Terreno aberto a explorações e experiências, desde aquelas que testam suas margens até rompê-las – fendas e buracos que buscam o espaço –, até as que comprimem e saturam a planaridade original da folha de papel. Nesse sentido, parece que a colagem é facilitada, se não provocada, pelas qualidades do papel.

Essas operações, ainda que maltratando a superfície do papel, foram necessárias para afirmação do desenho como meio autônomo de criação artística, para Frederico Morais (2005). O autor vincula o reconhecimento do desenho como linguagem à violação da suposta neutralidade atribuída ao papel. Para ele, as agressões são na verdade formas de ativação do suporte, "transformando-o em algo vivo, capaz de responder às provocações criativas do artista" (Morais, 2005, p. 49). Rodari concorda e afirma que "tais práticas têm como objetivo liberar a energia contida na textura interna do material e expor as ínfimas transformações de sua preparação ou de sua organização" (Rodari, 2007, p. 17)[15]; como uma maneira de revelar o seu segredo (Rodari, 1988, p. 17). O reconhecimento da potencialidade plástica e matérica do papel parece então ser decisivo para o desenvolvimento do desenho e da colagem.

O papel, sendo mais frágil ou menos oneroso que outros materiais, pode ser menos intimidante. É possível que essa tenha sido essa característica que o constituiu como um verdadeiro campo de investigação (Schweisguth, 2007, p. 8). Desse ponto de vista, a fragilidade não é pensada como um signo de falha, mas de abertura: "[...] se refere a uma flexibilidade anti-monumental e sensível, a uma modéstia anti-hierárquica e anti-teleológica, a uma abertura de espírito anti-monolítica e anti-totalitária, a uma permeabilidade cultural tolerante, empática e

14 "exalter le matériau en soi, ses propriétés spécifiques, à dégager les possibilités inscrites dans son organisation particulière".

15 "De telles pratiques ont pour visée de libérer l'énergie contenue dans la texture interne du matériau et d'exposer les infimes transformations de son apprêt ou de son organisation".

receptiva" (Hegyi, 2009, p. 11)[16]. A fragilidade também vista como uma característica intrínseca ao fragmentário, em oposição ao que é uno e completo.

O colar envolve o manusear: operar com elementos apropriados e/ou criados. Nas palavras de Schwitters (1994, p. 7), "o artista cria através da seleção, arranjo e transformação dos materiais"[17]. Ele complementa ao falar sobre construir uma obra de arte com suas próprias regras artísticas e com um material aparentemente irrelevante: "na arte, o material não é importante, basta trabalhá-lo para se tornar uma obra de arte" (Schwitters, 1994, p. 22)[18]. Parece uma operação simples, mas ainda assim pairam sobre o processo algumas questões, tais como: qual combinação? com quais fragmentos? de onde vieram e a qual objetivo estão servindo agora?

Ainda no período da pesquisa de mestrado, ao olhar para os documentos de trabalho, conclui que as colagens que realizava mantinham semelhança formal com a própria vista da caixa de papéis e, portanto, constituíam-se em uma série de variações de composições possíveis a partir dos mesmos (ou equivalentes) fragmentos[19]. Em estudo que aproxima o fazer da colagem com o de colecionar na obra de Schwitters, Roger Cardinal (1997) observa o mesmo nas mais de 2.000 colagens que o artista compôs, ou seja, a variação de combinações dos elementos de uma mesma coleção, que é constantemente alimentada.

Para sustentar essa afirmação, o autor revê os passos da colagem de Schwitters como paradigmas do colecionar (Cardinal, 1997, p. 76-78). Percorrendo as etapas de realização da colagem, é possível identificar três fundamentos que caracterizam esse tipo de produção, sendo eles: (1) a relação com o espaço público e os sistemas de circulação dos objetos e signos, que está presente no início e ao final do processo; (2) a seleção e posse, que implica em atribuir um valor que diferencia o que deve ser descartado e aquilo que permanece; (3) a organização dos elementos capturados, incluindo a definição de conjuntos que são compostos a partir da identificação de relações entre esses componentes, criando novos sentidos.

---

16 "[...] se réfère à une flexibilité anti-monumentale e sensible, à une modestie anti-hiérarqhique et anti-téléologique, à une ouverture d'espirit anti-monolithique et anti-totalitaire, à une pénétrabilité culturelle tolérante, empathique et réceptive".

17 "L'artiste crée par le choix, la disposition et la déformation des matériaux".

18 "En art le matériau n'est pas important, il suffit de le former pour en faire une œuvre d'art."

19 Tópico desenvolvido durante pesquisa de mestrado: *Capturar, acumular, recombinar: sobre a espessura da imagem instaurada a partir de camadas*, PPGAV-UFRGS, 2010; e em artigo: Sobre as coisas que escolhemos guardar ou que não conseguimos descartar: documentos de trabalho. *Panorama Crítico*, v. 3, 2009.

Uma coleção precisa respeitar algumas regras e um sistema específico, pois não funciona como uma simples acumulação. Há a pulsão, na definição do tema da coleção, de inventariar as possibilidades dessa existência; construir um sistema permanente e completo que resista ao tempo. Já a coleção na arte tem sua existência condicionada a um processo de trabalho poético, seja como criação de um acervo de referências ou matéria-prima (no caso das colagens), como documentos de trabalho; seja ela mesma como obra, quando ganha uma leitura além da coleção tradicional e passa a ser interpretada dentro de uma rede semântica específica e em relação à história da arte.

Concomitante a isso, a coleção tem a necessidade da incompletude, da ausência, da falta, para continuar procurando, para que possa continuar viva e em movimento – Elsner e Cardinal (1997) suspeitam que Noé seja o único colecionador que completou o *set*. Pode parecer que uma coleção completa está morta e representa a morte do colecionador (estes costumam doar as suas coleções finalizadas). Uma sensação semelhante parece mover os artistas que trabalham com séries, como o externado por John Stezaker (2007, p. 117)[20]: "Estou sempre procurando maneiras para completar minhas séries, para que eu possa deixá-las ir – confiá-las a outra pessoa. Porém sempre pareço encontrar uma maneira de estendê-las. Talvez seja uma maneira de adiar a morte".

20 "I'm always looking for ways to bring my series to completion so that I can let go of them – to entrust them to someone else. But I always seem to find ways of extending the series. Maybe it's a way of deferring death".

4 Como capturar e fazer durar

Para efetivar a apropriação estudada no capítulo anterior, o artista precisa se servir de alguma estratégia de captura e assimilação. Nessa direção, este capítulo pensa sobre estratégias de apropriação e transporte de imagens, como uma espécie de cópia ou registro de rastros, dependendo do caso. Há aqui uma questão importante: a assimilação transcende a cópia e implica em um processo de modificação, de transmutação deliberada daquilo que se assimila, de maneira que sempre há um resto, algo que resiste e que denuncia a apropriação. Qualquer diferença, por menor que seja – uma falha na cópia ou até mesmo apenas a mudança de contexto – provoca grandes alterações de sentido e nas possibilidades de interpretação.

A cópia fez parte da formação tradicional do artista, considerando que o seu treinamento envolvia o exercício do desenho a partir de um modelo: primeiramente de gravuras e, em estágios mais avançados, de esculturas, para só posteriormente poder utilizar modelos vivos em ateliê (Hutter, 1968, p. 30). Entre os desenhos preparatórios, estavam os estudos de detalhe, que eram com frequência emprestados de outros artistas: figuras em poses convencionais, paisagens, detalhes arquitetônicos, objetos de cena e, especialmente pela dificuldade em se conseguir um modelo, estudos de animais (Hutter, 1968, p. 53). Os próprios artistas copiavam as suas obras, como maneira de formar uma compilação do seu trabalho ou para guardar uma composição para uso futuro (Hutter, 1968, p. 32).

É apenas no século XX que podemos nos referir ao citacionismo ou a imagens de segunda geração, como trabalhos que recorrem a outras obras e as reutilizam com interpretações arbitrárias e individuais, além das chamadas imagens

readymade. São "obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas [...] mas sim na elaboração de outros sistemas significativos, criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos lingüísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes)" (Chiarelli, 2001, p. 257).

4.1 O transporte de imagens

Os meus documentos que são mais diretamente utilizados nos trabalhos são imagens carregadas de interferências, como escoriações que denunciam as modalidades da sua (des)apropriação. A incorporação de superfícies e as cópias de figuras são realizadas manualmente, o que facilita o aparecimento de falhas na reprodução e marca as capturas: as imagens produzidas dessa forma não são fiéis à matriz geradora. Ainda assim, essas novas imagens são produzidas pelo contato direto com o corpo copiado, como uma pegada, uma marca, um rastro. Algumas dessas modalidades de apropriação são mais ou menos diretas o que faz variar o grau de semelhança com as suas matrizes. Além disso, há também a minha interferência direta no processo, como no caso das cópias de desenhos de observação ou iluminuras e ilustrações, que por possuírem muitas vezes cor e texturas, no momento da cópia podem ser reduzidos aos seus contornos.

São elas:

(1) frotagem: como um padrão resultante do atrito entre o objeto texturizado e algo que risca. O papel entre eles, no qual realizo a frotagem é sempre um papel delicado, translúcido, pois recebe facilmente a frotagem e também cumpre a função de sobrepor sem apagar completamente quando colado com outras camadas;

(2) carimbo: contato de uma matriz produzida para este fim (por mim ou pela indústria) ou desviando um objeto texturizado para agir como tal. A tinta no topo dos volumes, produz um desenho invertido;

(3) estêncil: a tinta acrílica, a ponta do lápis ou da caneta preenche os espaços vazios de um molde vazado, em geral compondo uma espécie de padrão. Também pode ser feito a partir de um molde adquirido, construído ou desviado;

(4) transfer: menos utilizado por mim, o decalque transfere uma impressão para outro papel por meio de processo químico. O resultado é espelhado e desgastado, a imagem sempre perde cor nesse processo, além de ganhar uma textura específica resultante da ação de esfregar, necessária para realizar a transferência;

(5) cópia ou redesenho: seguir, repetir o contorno, com caneta ou grafite, colocando-se o papel translúcido sobre a imagem (ilustração, fotografia) a ser copiada/redesenhada. Para tanto, pode ou não ser utilizada mesa de luz, dependendo da visibilidade que a translucidez do papel permitir. Se o original possuir cor e modulação de luz e sombra, no momento da cópia a figura é reduzida aos seus contornos. É feita à mão, poucas vezes com a ajuda do computador;

(6) colagem: inclusão direta de fragmento, no caso dos meus trabalhos, em geral de papel, que podem ser de papéis de parede, páginas de livros e revistas, embalagens, fotografias.

Como já descrito anteriormente, nessas operações há tensão, há atrito, e somam-se ao resultado da imagem as evidências materiais desse contato, bem como dos instrumentos que mediaram a captura. Todas essas interferências são como rastros da ação efetuada. A imagem resultante é consequência tanto desse contato quanto dos materiais escolhidos e utilizados na sua feitura. Por mais que a matriz se desgaste com essas operações (e isso de fato acontece, elas não duram para sempre, os relevos se reduzem, a tinta se acumula e arredonda os cantos), salvo a colagem, os meus transportes não eliminam a matriz: o que provocou o desejo de captura não se funde no trabalho e permanece sendo outra coisa. Nesse sentido, há um contato, mas que logo em seguida volta a ser distância.

Essas são portanto operações falhas de reprodução e captura: não apenas devido ao recorte e ao deslocamento, mas também, pela incapacidade deliberada de realizar uma imagem exatamente fiel à original. As falhas são mesmo esperadas, desejadas, provocadas. As operações engendram maneiras de elaborar a posse do elemento, de assimilá-lo e viabilizar a sua incorporação aos documentos de trabalho: quando o manipulo, faço-o meu, imprimo a marca da minha mão. Isso é muito importante para apropriação, lembrando que, como propõe Chiron (1996), há relação entre apropriar-se e tornar algo próprio para o uso. O elemento que desejo incorporar no meu trabalho precisa tornar-se meu, "pois qual o valor de

todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?" (Benjamin, 1994a, p. 115). Ou seja, apropriar-se implica em criar uma experiência com o que está sendo apropriado, senão qual o sentido disso?

Podemos pensar a assimilação e a transformação implicada nesses tipos de capturas também com o trabalho da artista Leila Danziger. Para realizar uma série em progresso, intitulada *Diários Públicos* (fig. 26), Danziger utiliza uma fita adesiva para retirar seletivamente partes de jornais. Assim, ela arranca textos e imagens, que são transferidos para a fita, como um processo de "leitura extrativa" (Danziger, 2013, p. 44). Uma leitura que envolve o corpo, movimentos e ruídos repetitivos, registrada em vídeo. Na folha de jornal fragilizada restam os vestígios da página: fragmentos preservados pela artista, mas também um tanto da impressão que resistiu ao procedimento de retirada. Sobre essas ruínas do jornal, a artista realiza intervenções, na sua maioria com carimbos de frases, dedicatórias e versos de poemas, ressignificando-as. A fita adesiva passa a ser o suporte daquilo que foi arrancado e, de certa forma, lineariza as páginas. Mais do que mera ferramenta para realizar o esvaziamento da página, as fitas são incorporadas no espaço expositivo, volumosas. Nesse processo que, além de extrair, captura, Leila Danziger (2013, p. 44) reconhece algo de próximo à fotografia, pelo seu caráter indicial, de vestígio, como "sudários da informação".

Fig. 26
Leila Danziger
O que desaparece, o que resiste
Vídeo, jornais e fita adesiva
2011

Transportar é conduzir, levar de um lado ao outro, de um lugar ao outro ou de um tempo ao outro. Implica em uma operação de retirada e deslocamento. Menos óbvia, no entanto, é a significação de êxtase e arrebatamento que está implicada na palavra transporte. Nessa direção, Certeau (1994, p. 237) atenta para uma via de mão dupla que há na apropriação e na assimilação: "Supõe-se que 'assimilar' significa necessariamente 'tornar-se semelhante' àquilo que se absorve, e não 'torná-lo semelhante' ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele". Ainda que com muita ironia, Alfred Jarry (2011) parece pensar em algo semelhante quando afirma que a antropofagia pode ser praticada de duas formas: devorando ou sendo devorado. Aqui pode-se ir além e arriscar que essas duas opções – devorar ou ser devorado – são na verdade indissociáveis uma da outra, uma vez que capturo algo que antes já havia capturado a mim, quando despertou a minha atenção e mobilizou o meu desejo.

Fig. 27
Robert Rauschenberg
Canto XXVII: Circle Eight
Dante's Inferno
transferência, aquarela, guache e lápis sobre papel
36,7 x 29,1cm
1959-60

Percebe-se isso também em Robert Rauschenberg. Mantendo o interesse nos artigos da vida cotidiana e o ciclo de vida dos objetos, mas sentindo-se muito influenciado pelo excesso de imagens do mundo da cultura popular e de massa, o artista passa a utilizar cada vez mais o transporte de imagens nos seus

trabalhos. Depois do reconhecimento das *combine paintings*, segundo Hunter (2006), ele começa a fazer trabalhos mais planos, incluindo desenhos em paralelo a suas grandes pinturas, nos quais ele explora técnicas de transferência de imagens, com solvente ou serigrafia, ao invés de utilizar as fotografias e objetos diretamente. Rauschenberg justifica essa escolha, pela surpresa que descobre no processo e que se revela seja pela mudança de escala, de cor, definição, textura ou mesmo a reflexão da imagem. A novidade é o objetivo principal de Rauschenberg ao recorrer a essas técnicas de transporte de imagens (Hunter, 2006, p. 33).

Um exemplo importante desse processo de trabalho é a série de 34 desenhos que correspondem a cada um dos Cantos do *Inferno*, parte da *Divina Comédia* de Dante Alighieri (fig. 27). Nesses desenhos, realizados entre 1958-60, ele atualizou a história de Dante ao imaginário popular do seu próprio tempo, retirando imagens fotográficas de revistas populares. Se Dante fazia referência a histórias e pessoas de sua época no texto, Rauschenberg vai dar aos personagens os rostos de personalidades como John Kennedy, modelos envoltos em toalhas ou astronautas. Essas imagens eram transferidas para serem combinadas no desenho e modificadas com guache, aquarela, carvão, lápis, entre outras operações (Rose, 1976). São interferências que se somam aos ruídos já produzidos pela técnica de transferência desenvolvida por ele. Nela a tinta da impressão é levada de um suporte para outro, com a ajuda de solvente e uma ponta cega que cria pressão no verso da imagem-matriz e produz uma hachura característica. Assim temos uma imagem refletida, que mantém as cores originais, ainda que um tanto desbotadas e acrescidas da textura que denuncia o seu processo de feitura.

Por conta dessas transformações, pode-se pensar que o transporte acaba sendo como uma tradução de um campo para outro e, como tal, exige mesmo rearticulação. Gerard Genette, em estudo sobre práticas hipertextuais e de derivação, afirma que a tradução é uma forma de transposição: "O mais sensato, para o tradutor, seria sem dúvida admitir que ele só pode fazer mal feito, e se esforçar para fazer tão bem quanto possível, o que significa com frequência fazer *outra coisa*" (Genette, 1982, p. 241, grifo do autor)[1]. Na mesma direção, Moacir dos Anjos (2005) lembra da intradutibilidade do outro: como na tradução de um texto escrito há sempre algo intraduzível, essa impossibilidade engendra recriações

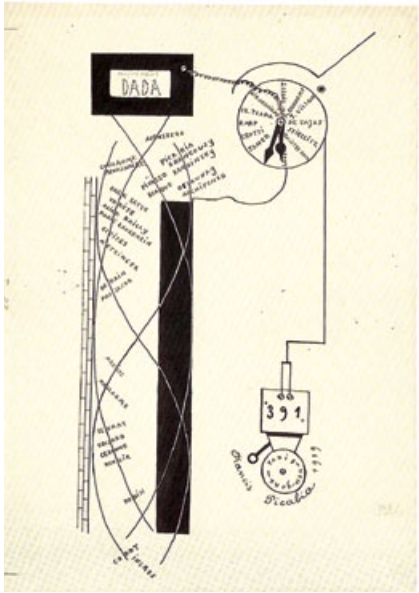
1 "Le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire *autre chose*".

que acabam "adicionando ao repertório simbólico do mundo algo que não existia ainda" (Anjos, 2005, p. 21). Isso encontra equivalências nos demais processos culturais: sempre há algo que recusa a fundir-se, que se perde ou se transforma nas transposições.

Fig. 28
Song Dong
Doing Nothing
livro de artista, 24 págs
25x17,5cm (fechado)
2012

O livro de artista do chinês Song Dong (2012), publicado por ocasião da dOCUMENTA 13, evidencia um exemplo extremo do que permanece intraduzível. O trabalho intitula-se *Doing Nothing* (fig. 28) e traz vinte traduções para o inglês de um pequeno texto em mandarim. O conteúdo gira em torno do fazer ou não fazer nada, perdas e desperdício, o valor das atividades humanas. As traduções são feitas por diferentes pessoas, tradutores profissionais e escritórios de tradução, além da

ferramenta de tradução *online Google Translate*. Cada um ocupa uma página do livro e é apresentado como um fac-símile do documento, com a caligrafia individual sobre folha pautada ou com a folha timbrada da empresa, assinatura e carimbos. O que impressiona nesse trabalho é a grande variação dos resultados a partir dos mesmos caracteres chineses. Ao folhear as páginas, lendo uma depois da outra, há uma dimensão de absurdo, já que comparadas entre si as traduções são tão diferentes que não parecem ter saído do mesmo ponto de partida.



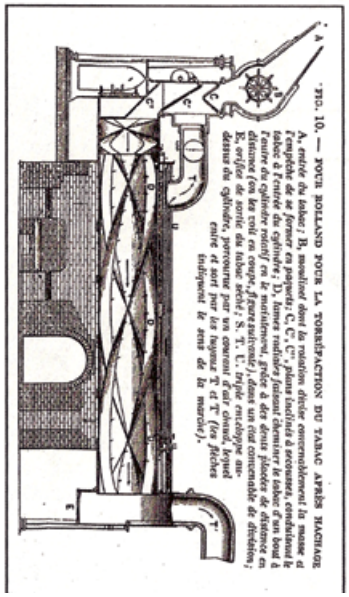


Fig. 29
Francis Picabia
Dada Movement
tinta sobre papel
51,1x36,2cm
1919

Fig. 30
Ilustração da revista
La science et la vie

De uma outra maneira, também tocam nessa reflexão alguns desenhos e pinturas de Francis Picabia pela singularidade das suas experiências e estratégias dadaístas. *Dada Movement* (fig. 29), realizado para o periódico *Anthologie Dada*, publicado em Zurique em 1919, onde acompanhava um texto de Tzara sobre as origens do dadaísmo é um desses desenhos. Derivado de uma ilustração (fig. 30) da revista *La science et la vie*, o desenho apresenta um retrato do grupo dadaísta e o lugar que ocupa na arte moderna. Nesse e em outros trabalhos do mesmo gênero, os mecanomorfos, a transposição da imagem apropriada é feita com a utilização de materiais tradicionais da arte: Picabia transforma a escala e altera os diagramas; nas pinturas a óleo, inclui cor e abandona a monocromia tradicionalmente relacionada com a paleta dos desenhos técnicos. A transformação que ocorre com a imagem

durante o seu transporte para a obra de Picabia, na operação que o artista utiliza para incorporar a ilustração ao seu trabalho, é emblemática do que acontece nos procedimentos de apropriação e transporte: as imagens e materiais apropriados preservam resquícios do seu lugar originário, ao mesmo tempo que recebem novas implicações, pela tradução, o deslocamento e a inserção em novo contexto.

Os mecanomorfos também podem ser vistos como consequência das trocas constantes estabelecidas entre Picabia e Duchamp – os desenhos de máquina de Picabia iniciam em 1915 e no ano seguinte Duchamp expõe o primeiro *readymade* (Borràs, 1985, p. 155). Entendendo o *readymade* como um fenômeno cultural amplo, menos destrutivo e mais como uma reinvenção, uma forma de inter-relação, um diálogo dadaísta entre formas. Nesse sentido, Picabia "pictorializa" a estratégia, reformulando a representação, como a alternativa potencialmente mais radical (Baker, 2010, p. 23):

> Picabia imediatamente intuiu que o readymade não era uma coisa, mas sim uma espécie de força simbólica, que foi intensamente instável e, portanto, hostil às formas estáticas de arte. Ao invés de um desafio para a arte que simplesmente substituiria a pintura e a escultura com objetos produzidos em massa e tirados do mundo da mercadoria, o readymade para Picabia carregava consigo a existência nômade desses produtos dentro da modernidade, a sua mais profunda lógica como símbolos abstratos de troca.[2]

Assim, os diagramas dadaístas de Picabia atestam que os *readymades* não constituem uma simples resposta às mercadorias como objetos e a produção em massa, mas como uma forma de intercâmbio e circulação de signos (monetários, sociais, etc.). Os mecanomorfos mudam de forma, são *readymades* assistidos de desenhos mecânicos, apropriações de fotografias, imagens retocadas. O regime da cópia para Picabia também liberta o desenho, como a recorrente confusão das fronteiras entre desenho, pintura, colagem e *readymade* nos dadaístas. Baker (2010) vê nesses trabalhos, bem como em *La Saint-Vierge* e *La jeune fille*, discutido anteriormente neste texto, uma resposta à racionalização do desenho que acontecia na França desde o modernismo.

2 "For Picabia seemed immediately to intuit that the readymade was hardly a thing, but instead a kind of a symbolic force, one that was intensely labile and thus hostile to the static forms of art. Rather than a challenge to art that would simply replace painting and sculpture with mass-produced objects drawn from the world of commodity, the readymade for Picabia carried along with it the nomadic existence of those commodities within modernity, their deeper logic as tokens of abstract exchange".

La Sainte-Vierge (fig. 31) não é uma simulação, é um respingo de tinta. Dessa maneira, é um desenho mais ligado à declaração de seu processo de feitura do que à imagem formada pelo acaso. Em outras palavras, aqui o processo é mais relevante do que a imagem produzida, a não ser pelo fato de que ela carrega em si o testemunho do gesto, da ação. Os dadaístas celebraram essa obra pela impossibilidade da cópia e da repetição: é um desenho que não recorre à linha para definir um contorno (Baker, 2010, p. 48). Ainda assim, *La Sainte-Vierge*, que como *La jeune fille* também possui mais de uma versão, relaciona-se com os outros trabalhos de Picabia construídos pela apropriação de desenhos mecânicos e fotografias – formados precisamente por meio da cópia.

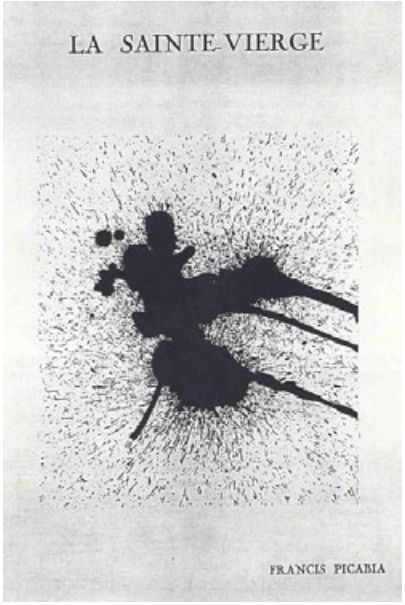


Fig. 31
Francis Picabia
La Sainte-Vierge
publicado na 391, n. 12, março de 1920, p. 3

Também, pelo que é construído no entorno da obra, pode-se perceber aqui uma reflexão – ou provocação – sobre a questão da originalidade, da mão do artista e da reprodução. Como no texto publicado por Tristan Tzara em 1920 na 391: "No Pvolozky por 5 francos. 1000 edições especiais e apenas uma em papel comum. Há uma impressão especial em papel delicado e transparente, de modo que se possa traçar La Sainte-Vierge" (Baker, 2010, p. 40)[3]. A possibilidade de reproduzir em larga tiragem o que seria singular e irrepetível (o respingo de tinta) é ainda levada ao extremo, uma vez que há a sugestão de que o desenho possa

3 "At Pvolozky's. 5 Francs. 1000 special editions and a single one on ordinary paper. There is a special printing on soft, transparent paper so that one may trace La Sainte-Vierge".

também ser delineado/copiado no papel transparente por qualquer pessoa. Além do jogo de palavras, tão caro ao dadá, em que chama de edição especial a tiragem de mil exemplares, enquanto existiria uma única cópia em papel comum.

4.2 A repetição como prolongamento

Nessa direção é preciso pensar sobre o significado que há na opção por multiplicar o único ou unicisar o múltiplo e o trânsito entre as duas. No meu processo, as técnicas também são utilizadas como forma de incorporar essas apropriações em algum trabalho específico, sem retirá-lo definitivamente do acervo e, portanto, sem impossibilitar o seu uso novamente em outro trabalho. Dessa maneira, é possível que o mesmo documento de trabalho seja utilizado quantas vezes forem desejadas: a coleção não é subtraída pela utilização de seus elementos diretamente em alguma obra, ainda que, independente do tipo de imagens – figuras ou superfícies, detalhes ou fragmentos – as cópias sejam na sua maioria realizadas manualmente e, portanto, não são idênticas.

Fig. 32
Documentos de trabalho

É o caso das incontáveis frotagens e monotipias tiradas de um pedaço de vidro texturizado (fig. 32) ou da iluminura medieval de uma figura feminina em movimento, que apareceu pela primeira vez em *Figura Humana: mulher* (fig. 33), de 2007; em 2009 protagoniza o *flipbook* e a animação intitulados *Pirueta* (fig. 34-35); e reaparece em 2012 em *A primeira pessoa que esqueceu quem eu era* (fig. 10). Ou ainda, os fragmentos de um mesmo impresso (miolo de livro ou caderno, papel de parede, etc.) que são incorporados em diferentes momentos com funções distintas, por vezes como base de um trabalho, por vezes apenas pontualmente (fig. 36-37). Nesses últimos casos, parece-me que é como se o impresso também fosse multiplicado ao ser fragmentado, repartido e presente em diversas colagens.

Fig. 33
Figura humana: mulher
desenho e colagem
37x29cm
2007

Fig. 34
Pirueta
série *Passo-a-passo*
vídeo
20″
2009

Fig. 35
Pirueta
série *Passo-a-passo*
flipbook
6x9cm (fechado)
50 unidades
2009

Fig. 36
n.3
desenho e colagem
64x69cm
2009

Fig. 37
Secador de cabelo II
desenho e colagem
18x27,5cm
2008

Prolongar também se refere aos desdobramentos de uma experiência: *Desenhei sobre: Ode paranoide* (fig. 40) é decorrência de uma série anterior – *Grandes Romancistas* (figs. 41-43) – desenvolvida em 2008 a partir do desmembramento de um livro da Editora Abril Cultural, de coleção homônima. Ao desconstruir o livro, respeitei a estrutura da encadernação costurada, de maneira que cada uma das três colagens é composta por um dos cadernos que formavam o livro, para sempre aberto na mesma página. As páginas foram embebidas com óleo de linhaça para que ficassem translúcidas e receberam diversas interferências: aditivas, como desenho, pintura, costura e colagem, mas também subtrativas, como lixa, cortes e rasgados.

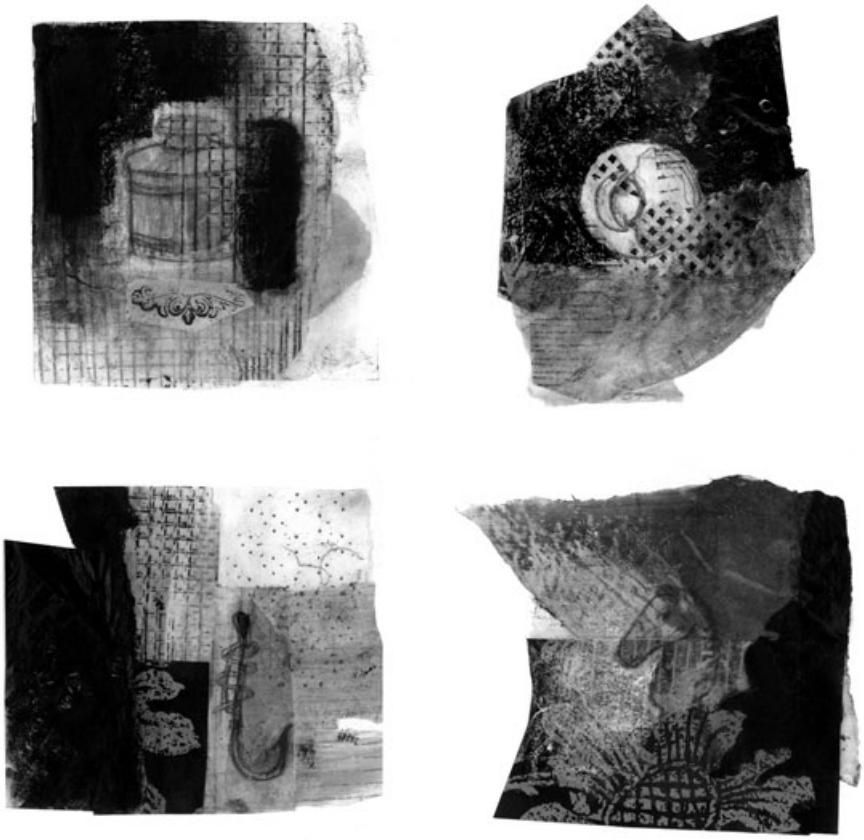


Fig. 38
Ilustrações para o livro *Ode Paranoide,* de Marco de Menezes
desenho e colagem
11x12cm aprox. cada
2010

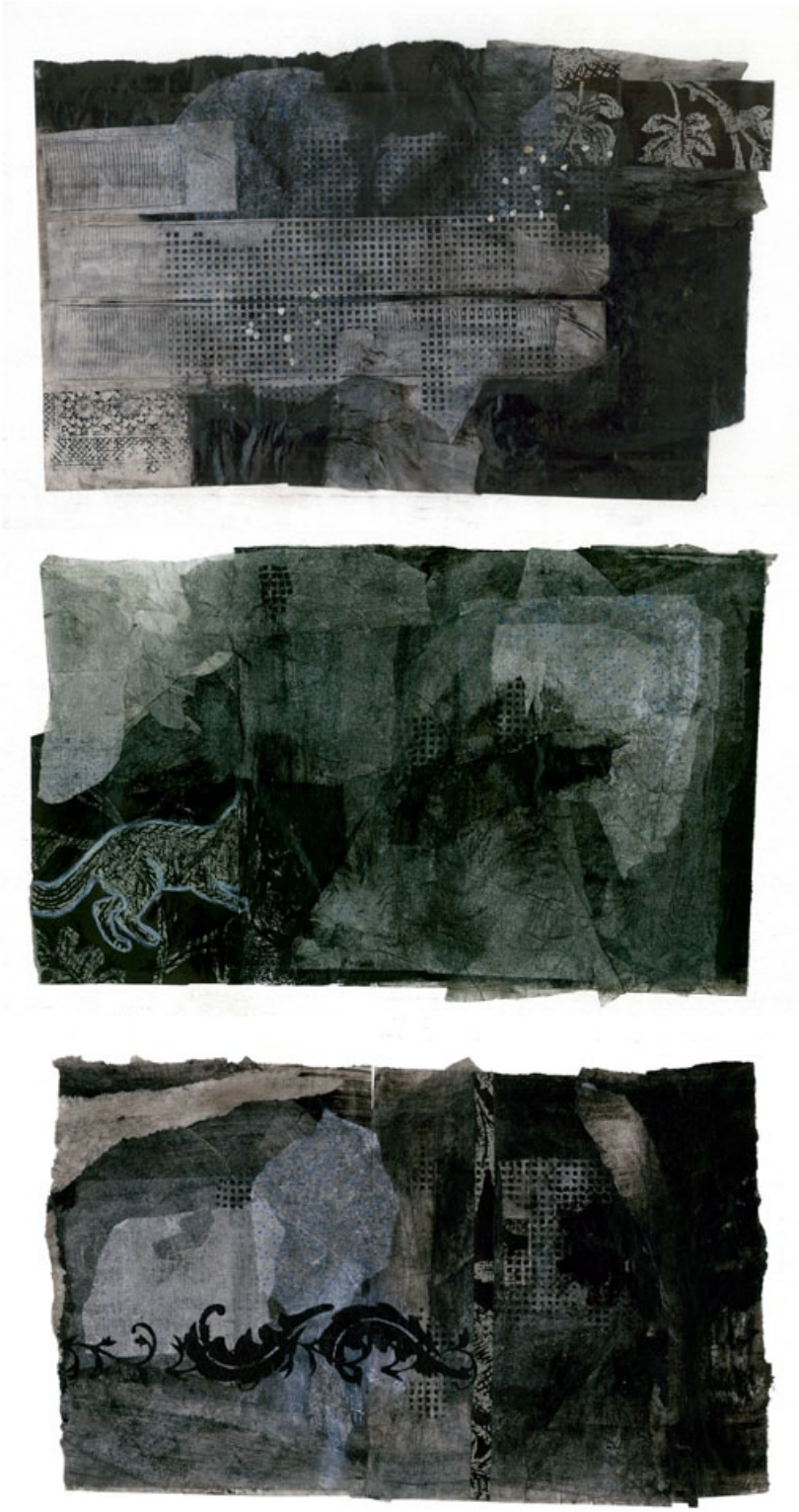
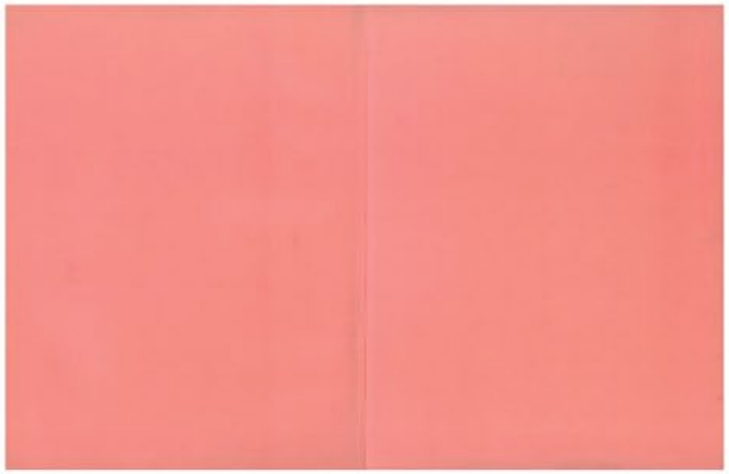
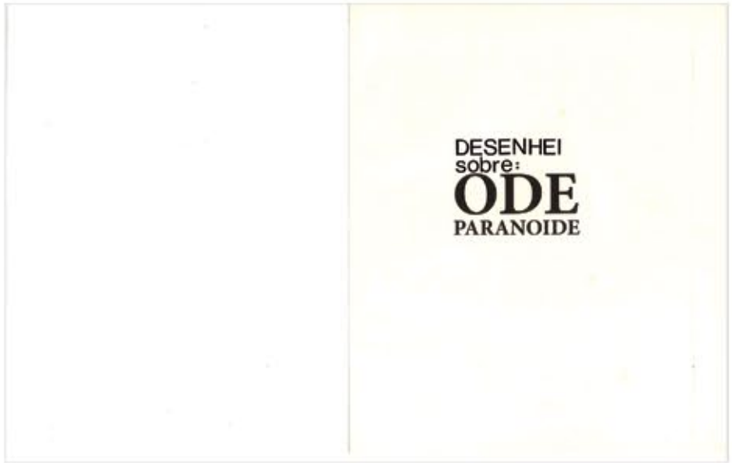
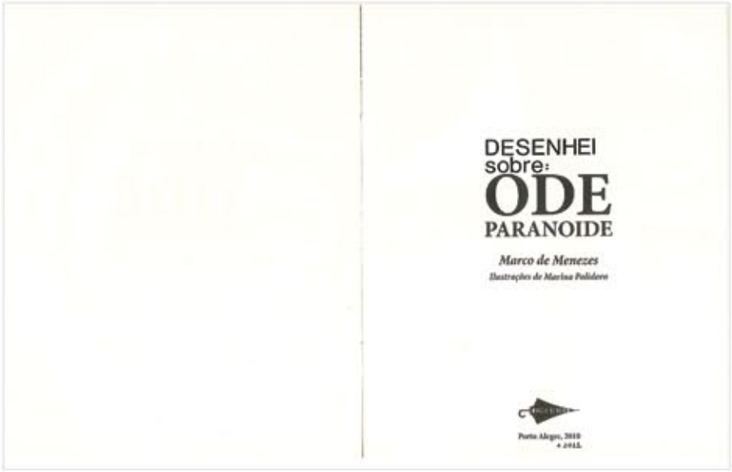
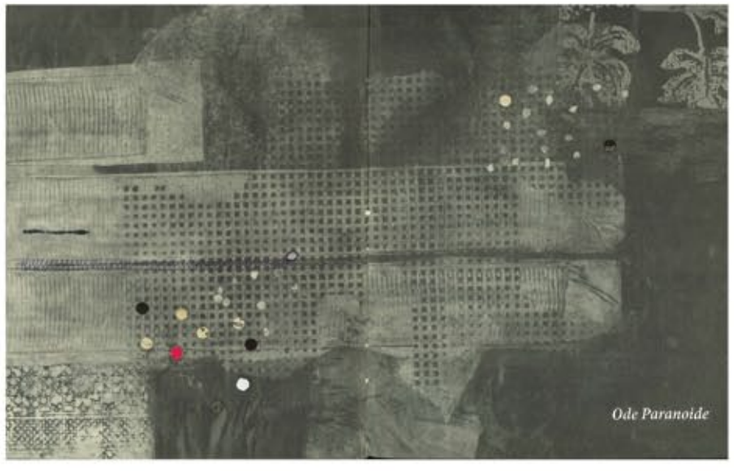


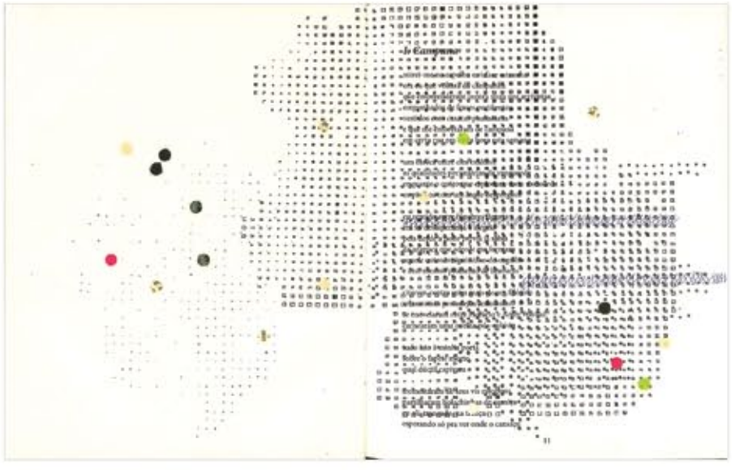
Fig. 39
Ilustrações para o livro *Ode Paranoide,* de Marco de Menezes
desenho e colagem
25x40cm aprox. cada
2010

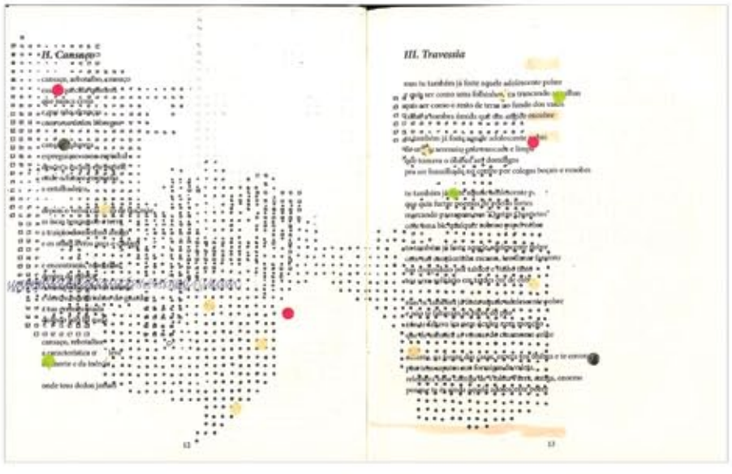


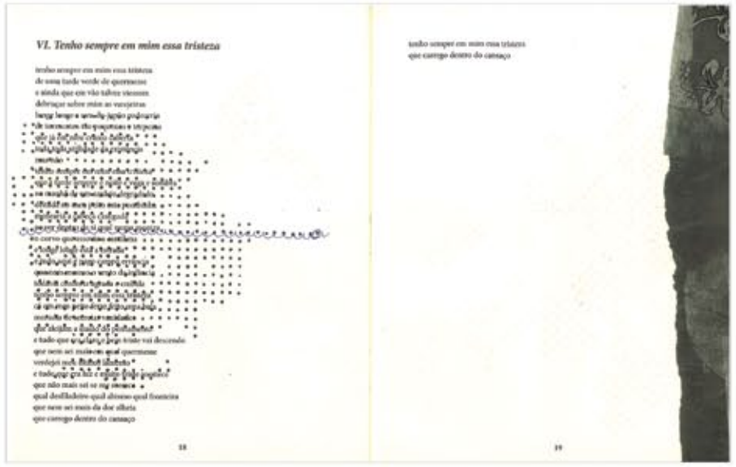

DESENHEI
sobre:
ODE
PARANOIDE

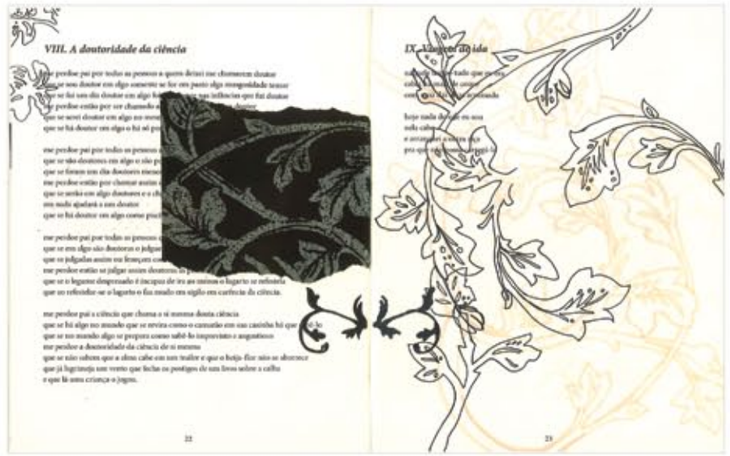

DESENHEI
sobre:
ODE
PARANOIDE
Marco de Menezes
Ilustrações de Marina Polidoro
Porto Alegre, 2010
e 2012.

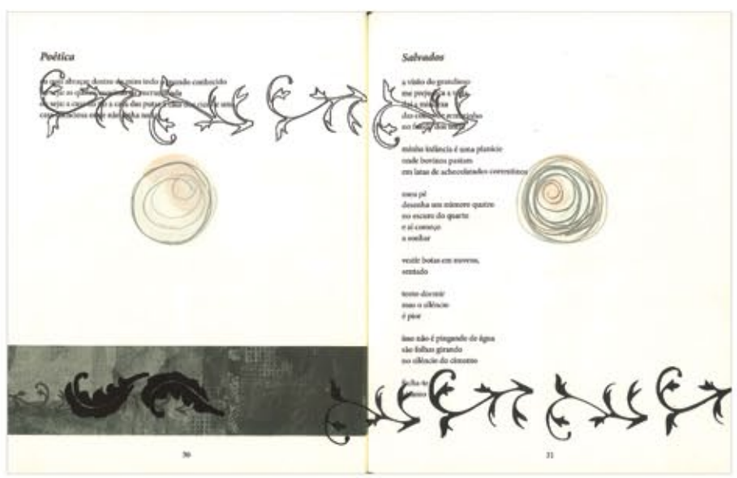

Ode Paranoide




III. Travessia







Saudosismos

então a sibila regressa a mãe atual
e o bolicho do Atalíba Couto hoje não abre

urubu vira do alto o movimento
as crianças só pescoço no montuno
e fal bicar mutuo mutuo lá bem longe

Gentil Pereira já gastara todo o t
e perdera suas posses nas c
como a chuva corriqueira d
lampa a cal desprendo das

e eu tive assim saudade de
quando a sibila lá do meio d
me chamou de volta à vila
e eu tomei o desbrau e matei pra dentro
do coração da minha mãe outra vez

32

Descampado

porta de casa
no descampado
caia um raio

entre o lado de cá da calçada
e o lado de lá do muro
o tempo parado olhar de esão

pamarinho cora frio
canta o mundo louco
bem atrás dos próprios olhos

lá onde se inverte a vela
lugar vazio de onde não vê-la
caír

33

Primeira notícia da morte

no quarto ao lado
não o mosquiteiro
o segundo-tenente Antônio
mênica na gravidez do enfisema
e de uma antiga bolsada de pêlo nos peitos

34

1) botão de casaca de lã

2) o braço de um Falcon
os anéculos ainda tesos

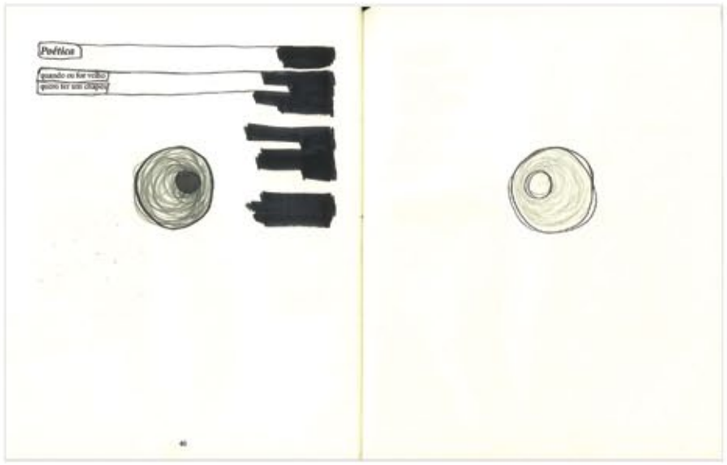
3) medalha de melhor redação
sua ruína envergonhada
e
4)

35

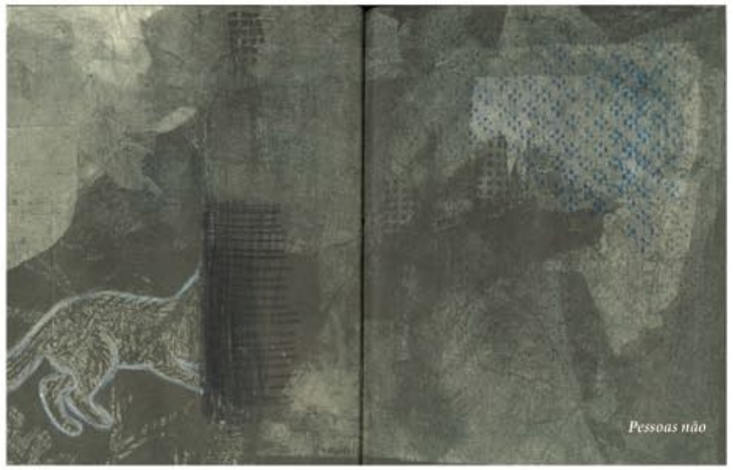
36

38

39



40



Balada-maladie

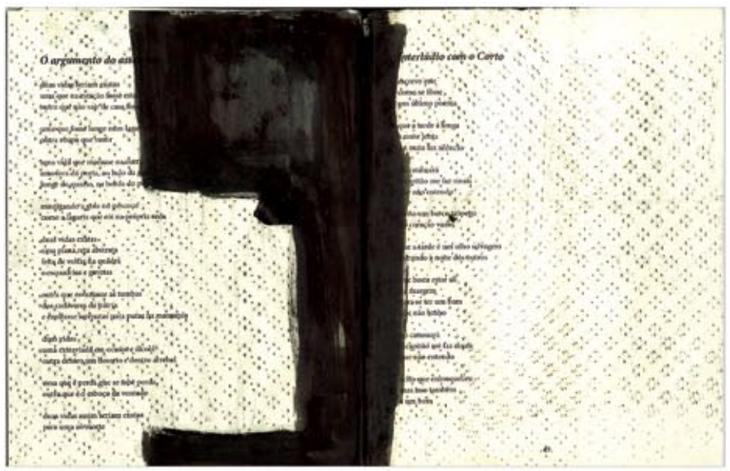
tontos as ondas fazem
flamengueiras sobre la pedrais
heorencelli matam lo cassas
pastiá rapido espiral

dentro do poço o poço
dentro do barco o moço
se funde alto aos escafé

maladie: lua dos moles
cardiomas chejo a chuir
caveira dos bons dos bolsos
cavale abaixo bellal

nos sapos dos vomita rapaz
rincam estrelinhos farfar
malevoi lemon lai voles
nas bastos dos bichos brocos
balíns andelaus secondrado

41



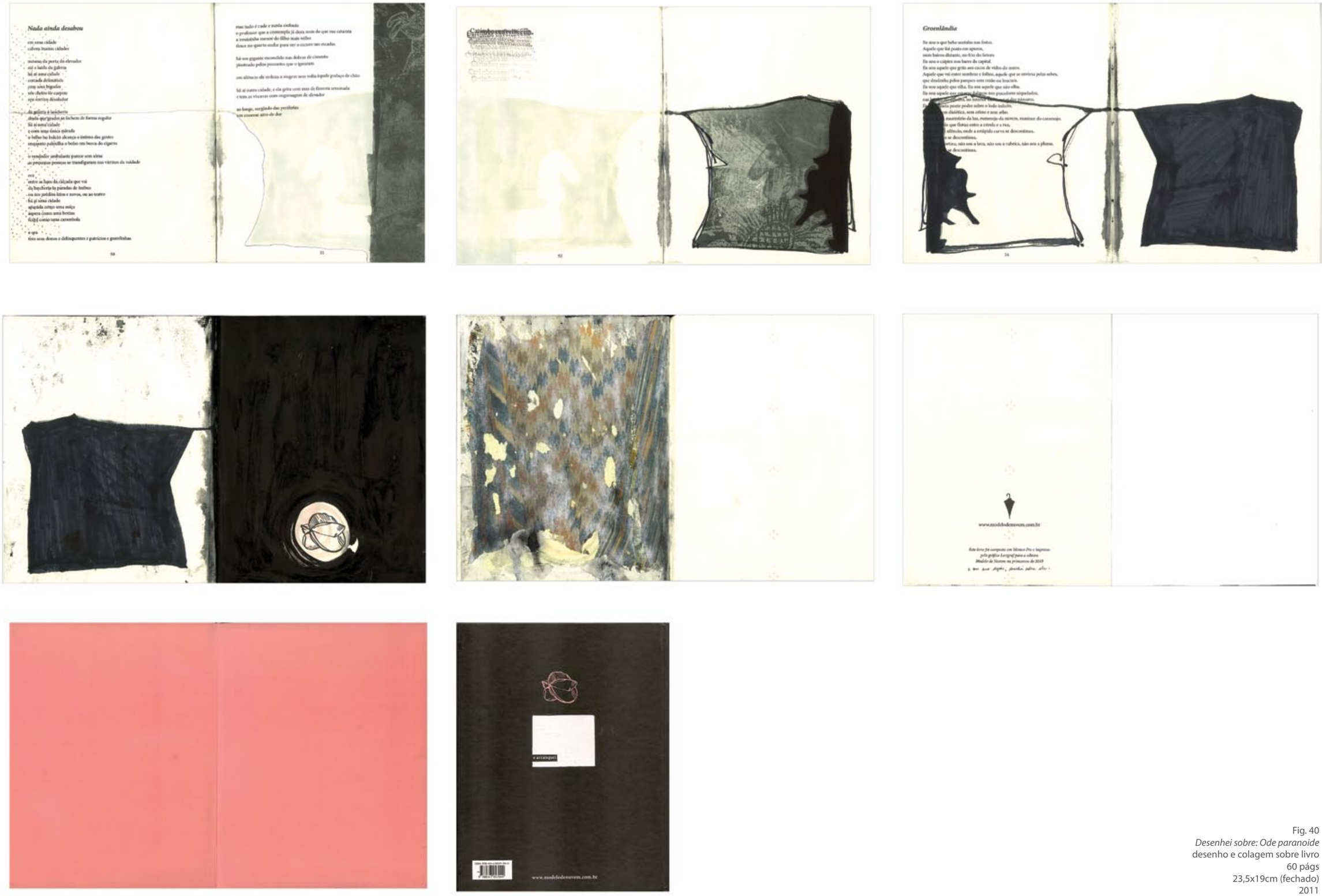


Fig. 40
Desenhei sobre: Ode paranoide
desenho e colagem sobre livro
60 págs
23,5x19cm (fechado)
2011

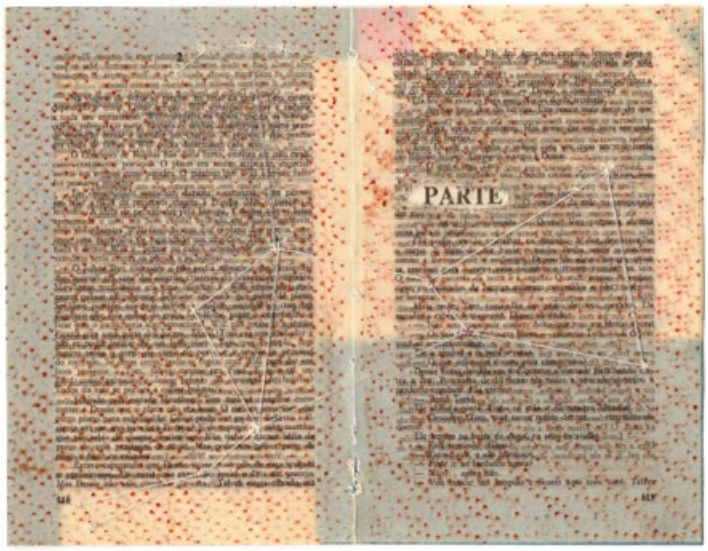


Fig. 41
Também não sou boa

Fig. 42
Às vezes, embora não com muita frequência

Fig. 43
Parte

Série *Grandes Romancistas*
desenho e colagem
21x27x2,5cm (cada)
2008

A série *Grandes Romancistas* foi feita sobre o objeto livro ou a ideia de livro, mais do que sobre um específico, de maneira que poderia ter sido utilizado um outro. O que serviu de base não era especial ou pessoalmente significativo, mas continha as qualidades formais tradicionais de um livro de coleção. Ao contrário, em *Desenhei sobre: Ode paranoide*, o volume sobre o qual desenhei tem estreita relação comigo: o livro de poemas intitulado *Ode paranoide*, de Marco de Menezes, publicado pela editora Modelo de Nuvem em 2010, do qual fiz as ilustrações. Trabalhando com desenho e colagem, preparei uma série de sete imagens a partir da leitura dos poemas, que também preservam sua independência e constituem-se enquanto trabalho (fig. 38-39).

Nessa feitura, preservo a maneira de construção da imagem por camadas, mas com uma significativa alteração de cor, aqui predominantemente preta. Essa qualidade foi sugerida pela leitura, bem como a escolha de ilustrações que correspondessem também ao imaginário do livro. Um ano depois, sobre o livro já impresso e publicado, continuei desenhando sobre as páginas: porém, nesse momento, são tomados como ponto de partida para as interferências as minhas próprias ilustrações impressas e o texto como textura gráfica, uma vez que o texto ao seguir um padrão – imposto pelas regras da escrita, tipografia e design da página – acaba por criar planos uniformemente texturizados[4]. O resultado é um outro livro, agora único, carregado de gestos, imagens e texturas, que concorrem, interrompem e por vezes impedem a leitura do seu conteúdo original.

Se há o impedimento da leitura pela continuação do desenho realizado depois da finalização do livro, há o resguardo de muitos de seus aspectos: desde a inscrição nas páginas iniciais que instrui que o desenho foi realizado sobre o livro, mantendo as informações de autoria, bem como mantém o mesmo "modo de usar", a necessidade de manusear e folhear, e a posição de leitura. Além disso, há tensão presente nos livros entre a possibilidade de dissimulação do segredo que habita o livro fechado e a revelação que é propiciada pela sua abertura: "nunca a leitura poderia ser associada à noção de revelação se a experiência de abrir um livro e imergir no seu espaço, real e imaginário, não tivesse sido tão intensa" (Hamburger, 2010, p. 34)[5]. Possibilidade essa que era inexistente no caso anterior, dos *Grandes Romancistas*. Dessa maneira, são conservados os vestígios da antiga

4 Escrevi sobre o texto como textura em: Texto como textura: uma abordagem sobre a visualidade da palavra. *Anais do 18o. Encontro Nacional da ANPAP*, Salvador, 2009.

5 "Jamais la lecture n'aurait pu être associée à la notion de révélation si l'expérience d'ouvrir un livre et de s'immerger dans son espace, réel et imaginaire, n'avait été si intense"

função do livro utilizado e mesmo sua história. Isso é essencial para esta proposição, como um desenho que cresceu e continuou tomando posse das páginas do livro, transbordando além do espaço que era reservado para si. Também é preciso lembrar que textos fragmentados, sobrepostos e apagados, ainda que impedidos de exercer sua função primeira, transformados em texturas muitas vezes ilegíveis, continuam textos e podem ser reconhecidos como tal.

Nesse sentido, Pamela Lee escreve um ensaio sobre as caligrafias das notas que fazem parte do cotidiano de pesquisadores, interessada justamente na ilegibilidade e na utilidade que se perde quando essas não puderem ser compreendidas em momento posterior – algumas vezes nem mesmo pelo próprio realizador. Independente disso, da sua legibilidade ou não, essas marcas reforçam justamente a presença do leitor, que acompanhou o desenrolar de um argumento ou de uma narrativa: "nesse sentido, sua biblioteca é menos uma coleção de volumes em uma prateleira, mas um arquivo de palimpsestos" (Lee, 2011, p. 4)[6]. Interessante observar também que o espaço onde geralmente anotamos, nas margens em branco em torno da mancha central reservada ao texto do livro, é justamente onde no codex eram realizadas boa parte de ilustrações ornamentais (Barral, 2009).

Por fim, como parte dessa experiência, produzi um carimbo com um dos poemas do livro, mantendo a mesma tipografia lá utilizada. Esse carimbo foi usado diretamente no *Desenhei sobre: Ode paranoide* e também deu origem a um novo trabalho cuja autoria compartilho com Marco de Menezes: *Carimbos envelhecem*, que consiste em impressões deste carimbo em papéis de formatos variados e tiragem ilimitada (fig. 44).

Fig. 44
Carimbos envelhecem
com Marco de Menezes
carimbo sobre papel
2011

6 "in this sense, his or her library is not so much a collection of volumes on a shelf as an archive of palimpsests".

Outro trabalho que encarna esse desejo de prolongar um fazer é *Com ou sem dor secreta*. Em 2009 li o romance *Junta-Cadáveres*, do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994). Ainda no início do livro, o narrador descreve o personagem cujo apelido dá título ao romance, e o final do parágrafo me chama especialmente a atenção:

> Larsen, Junta, vinha de terno novo, escuro, um chapéu preto que lhe batia nos olhos; sempre vestia cinza na administração do El Liberal, humilhado e lacônico, mas comum demais, velho demais para ter o que Julita chamaria de uma dor secreta. De qualquer modo, sempre cinza, empoleirado no banquinho da Administração, o nariz curvo sobre os grandes livros de contabilidade e as manchas de tinta, os slogans políticos gravados a canivete na escrivaninha, os punhos comidos da camisa comendo-lhe metade das mãos, *com ou sem dor secreta* (Onetti, 2009, p. 25, grifo meu).

Capturado, esse fragmento de frase fica guardado comigo até abril de 2011: ao mesmo tempo encantou-me e me intrigou, foi o disparador de diversos questionamentos. Dor demais às vezes paralisa, mas é possível sem dor alguma?

Desse lugar começa a ser desenvolvido o trabalho *Com ou sem dor secreta* (fig. 45), no qual me proponho a desenhar várias vezes, em dias distintos mas não preestabelecidos, uma folhagem que me acompanha há tempos. São pequenos desenhos nos quais utilizo a observação direta ou por fotografia, mas permanece a colagem, tão cara à minha produção. Em alguns desses desenhos há o registro da suposta existência ou não, no momento, de dor secreta e pessoal (estando excluídos portanto os sofrimentos públicos), carimbando com ou sem, respectivamente, próximo à inscrição datilografada que intitula o trabalho. Essa intenção nem sempre foi cumprida, assim como não restringi os desenhos apenas à folhagem, mas inclui outros conjuntos de objetos da sala (que acabaram sendo excluídos do conjunto final, fig. 46).

Os desenhos são apresentados juntos, ainda que emoldurados individualmente. Uma vez que a relação entre texto e imagem não é tão clara como uma legenda explicativa ou uma imagem aludida, o sentido que escapa pode ser encontrado na relação entre um desenho e outro. Ou seja, a repetição da ação de desenhar a mesma coisa poderia evidenciar a diferença e anunciar a existência ou não de dor secreta em mim. Uma tentativa fadada a falhar desde seu início, uma vez que tenta enquadrar, definir, dar nome, ao que não é facilmente identificável, porque também não se apresenta em estado puro. Ainda mais identificada com um carimbo limitador, que não permite nuances, instrumento tão utilizado pela burocracia.


com ou sem
dor secreta:
com


com ou sem dor secreta:
com


com


com ou sem
dor secreta:
sem


com ou sem
dor secreta:
sem


com


com


sem


com


1
2
3


com ou sem dor secreta:
com


Capítulo 36


com ou sem
dor secreta:
com


com ou sem dor secreta:
sem


sem


sem
com

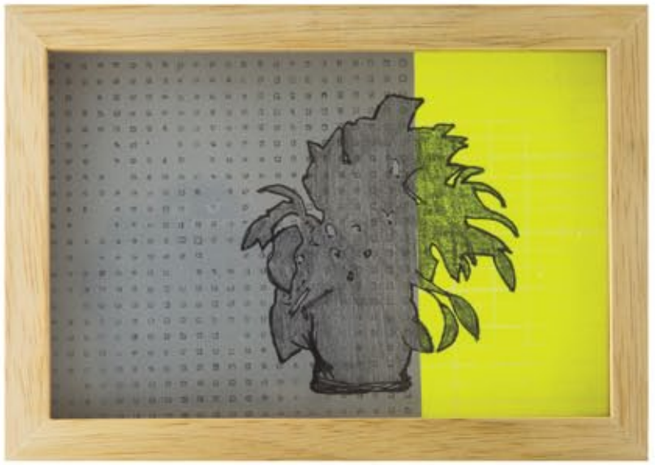


Fig. 45
Com ou sem dor secreta
desenho e colagem
diversos formatos
2011-em andamento

Fig. 46
Com ou sem dor secreta
desenho e colagem
10,5x15,5cm cada
2012

Nesse sentido, aqui a repetição não deixa de comentar um cotidiano burocratizado, reiterado por circuitos repetitivos, como uma forma de controle externo do tempo e "procedimentos automáticos de ditar os sentidos". Edson de Sousa (2008) em artigo sobre a utopia e repetição nos processos de vida e de criação, afirma que, se o controle do tempo – e, poderíamos acrescentar, do ritmo, em Barthes (2003) – é um instrumento do poder por meio da técnica, a solução é abrir brechas nessa lógica do poder e manter o amanhã informe.

Uma dessas brechas pode estar na diferença que é capaz de surgir da repetição. Para além de pensar a cópia como falsificação ou como uma oposição entre banalidade e originalidade, Birnbaum (2001, p. 53) a pensa pela possibilidade de ser uma "forma crítica que subverte a autoridade de ideias estabelecidas"[7]. Como se a repetição de algo tantas vezes pudesse se impor como uma verdade indiscutível, mas, ao mesmo tempo, a cada repetição "há o retorno de uma oportunidade de divergir do idêntico, de começar uma deriva" (Birnbaum, 2001, p. 55)[8]. Além disso, há na repetição o teste dos limites de uma proposta: quantas vezes posso desenhar a mesma planta? O que pode surgir de novo nessa repetição?

Fig. 47
Korbinian Aigner
Äpfel
402 desenhos
10 x 15 cm cada
guache e lápis ou aquarela e lápis de cor sobre cartão
1912-1960s

7 "forme critique qui subvertit l'autorité des idées reçues".

8 "il y a le retour d'une chance de diverger de l'identique, d'entamer une dérive".

É preciso considerar que este trabalho propõe uma repetição do objeto/motivo da observação do desenho, mas essa repetição é realizada de forma manual e experimental. As variações de ponto de vista ou da movimentação das folhas (às vezes mais caídas ou suntuosas, que direcionam-se para um lado ou outro e as mudanças que acompanham as estações), ou mesmo os materiais experimentados no desenho (grafite, caneta, nanquim, pastel oleoso, lápis de cor, lápis dermatográfico, fotografia) e na colagem, trazem em si grandes diferenças. O mesmo objeto de desenho possibilita o desenvolvimento de resultados diferentes, o que pode ser visto de maneiras específicas em diferentes artistas.

Na dOCUMENTA (13), realizada em 2012, foi apresentado um trabalho que se vale da grande repetição de um objeto de desenho: *Äpfel* (1912-1960s), de Korbinian Aigner (fig. 47). Na exposição estão 402 desenhos que fazem parte de um conjunto de cerca de 900 desenhos de maçãs e peras, que aparecem às vezes em pares, às vezes sozinhas. Os desenhos seguem o formato cartão postal e foram criados ao longo de cinquenta anos, sempre seguindo a mesma estética e os mesmos materiais. Artista, jardineiro e padre, ele foi enviado para o campo de concentração em Dachau. Lá foi obrigado a trabalhar na agricultura onde desenvolveu quatro variedades de maçãs, cujos frutos são os modelos para seus desenhos. Apenas uma delas ainda hoje é cultivada e leva seu nome – uma macieira Korbinian também foi plantada em Kassel, por ocasião da exposição.

Outro artista é Francis Alÿs, que com frequência explora em seus trabalhos redundâncias e ciclos tautológicos, ações sem fim ou finalidade. Seus desenhos e pinturas evocam parábolas e mitos pessoais, colocando personagens solitários em atividades aparentemente cotidianas, mas que sempre carregam algum estranhamento. Seus desenhos são fragmentados, recortados e justapostos, "[...] agem como as unidades narrativas mais elementares de um conto popular. Móveis e anônimos, eles revelam a estratégia essencial dos desvios de Alÿs" (Midori Matsui in: Dexter, 2005, p. 14)[9]. As possibilidades narrativas dos processos de difusão de imagens são exploradas, inclusive na busca pelas reconfigurações possíveis. *The liar, the copy of the liar* (1994), por exemplo, inicia com uma pintura feita por Alÿs, que a faz copiar por pintores rotulistas mexicanos profissionais, cujas interpretações servem de ponto de partida para novas variações realizadas pelo próprio artista. Para Medina (2001, p. 21), com isso o artista cria um sistema de comunicação que

9 "[...] ils agissent comme les unités narratives les plus élémentaires d'un conte populaire. Mobiles et anonymes, ils révèlent la stratégie essentielle des détournements d'Alÿs"

ultrapassa o público tradicional de arte contemporânea, pela mobilização de um sistema artesanal do México, país onde o artista belga vive e trabalha. As "cópias originais" podem provocar as questões entorno da ideia de autenticidade da arte, mas também evidenciam os códigos visuais e valores estéticos locais. *The liar, the copy of the liar* não tem limite de versões, e cópias podem ser encomendadas.

Fig. 48
Francis Alÿs
Le Temps du Sommeil
11,5x15cm cada
óleo sobre madeira
1996 - em andamento

Esse trabalho encontra seu precedente na série de pinturas conhecida como *Déjà vu*, que começou com um díptico intitulado *The Liar*. A série tem como elemento de continuidade um personagem solitário (um homem de terno cinza) que realiza uma ação estranha, levemente alterada em cada um dos quadros que

compõe o díptico. Essa pequena diferença entre eles provoca um estranhamento e um certo mistério reforçado pelos títulos, já que são todos nomeados de maneira a indicar características furtivas: o profeta, o pecador, o ladrão, etc. Assim podemos perceber que faz parte do seu processo transferir personagens ou mesmo trabalhos de uma série para outra, chegando a recortar um personagem para colar em um novo desenho (Catherine Lampert in Francis, 2003).

Por fim, pode-se citar aqui outra longa série de pequenas pinturas (11,5 x 15cm) realizadas normalmente à noite: *Le Temps du Sommeil* (Godfrey; Biesenbach, 2010). São mais de 110 cenas (fig. 48) com atmosfera de sonho, nas quais novamente vemos homens e mulheres realizando ações – como jogos e exercícios – algumas que podem ser reconhecidas como ações realizadas (antes ou depois) por ele. A técnica de pintura é a mesma em todas as telas: um tom avermelhado as cobre quase totalmente, deixando apenas uma abertura oval, uma janela, na qual podemos ver o personagem atuando em uma paisagem. As figuras iniciam em desenhos que são transferidos para a tela e cada pintura é carimbada com a data, que registra o passar do tempo e reforça a ideia de narrativa e continuidade.

Desde o título do seu estudo, *Diferença e repetição*, Gilles Deleuze (2006) constrói o foco da questão da repetição na diferença que ela é capaz de produzir, ou melhor, na diferença que o espírito que a contempla é capaz de extrair. Assim, não interessam a sua análise repetições vazias, generalizantes ou impostas como leis sobre o sujeito. A repetição não é generalidade, onde um termo pode ser trocado por outro: "a repetição só é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído. Como conduta e como ponto de vista, a repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível" (Deleuze, 2006, p. 19). E ainda: "Se a troca é o critério da generalidade, o roubo e o dom são os critérios da repetição" (p. 20).

A repetição na arte se relacionaria com a diferença e a sua potência: "muitas vezes, essas séries trabalham com a noção de limite, de usura de uma forma ou de um tema: o artista visa chegar a outra coisa, visa atingir a diferença, através do esgotamento de sua proposta" (Cattani, 2004, p. 83). Diante da série de desenhos de maçãs de Korbinian Aigner parece que a atenção oscila entre concentrar-se em um desenho por vez, ou comparar as variações e encontrar diferenças entre os vizinhos, ou ainda, afastar-se um pouco para conseguir ver o conjunto inteiro. Cada desenho se afirma como único e como parte de um esforço que o transcende.

Sabemos que a série não se faz apenas pelos acoplamentos entre os elementos, mas pelos dinamismos de cada sujeito. Por exemplo, em uma coleção não é possível substituir um item por outro, todos são diferentes e possuem um papel específico, uma história única. Uma série forma um sistema, cada unidade que a compõe a implica e é por ela implicada, porém "a diferença permite [...] extrair ou recortar identidades genéricas no fluxo de uma série contínua sensível" (Deleuze, 2006, p. 65). Considerando a repetição de um motivo de decoração, Deleuze (2006, p. 44) alerta que "[o artista] não justapõe exemplares da figura; a cada vez ele combina um elemento de um exemplar com outro elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico da construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isso só será conjurado no efeito total".

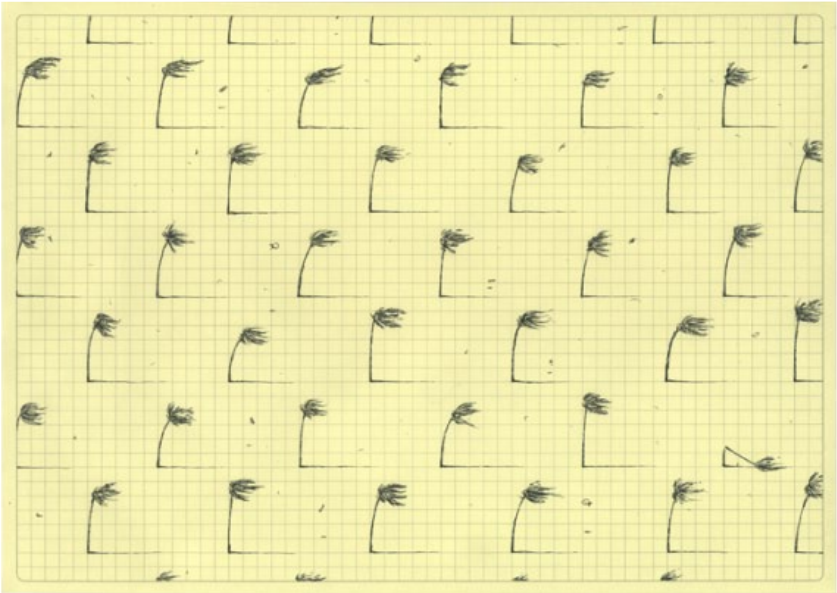


Fig. 49
Antoine Desailly
Sem título
caneta sobre papel
quadriculado
21x29,7
2013

Antoine Desailly possui uma série de desenhos (fig. 49) nos quais ele repete manualmente um motivo sobre uma folha quadriculada de caderno. A grade, além de criar uma textura de fundo, ajuda o artista a se organizar e a compor as imagens. Os motivos repetidos representam objetos cotidianos, árvores, automóveis, nuvens, e o artista vê nos objetos pretextos para desenhar (Desailly, 2012-2013, p. 92). Para ele, isolar um elemento do todo e multiplicá-lo é uma forma de reflexão, de estudar o que está contido nesse elemento. Ainda, Desailly (2012-2013, p. 93) fala

sobre as implicações da repetição artesanal no seu trabalho: "Na era digital, repetir cada traço manualmente é realmente uma inversão. A dimensão artesanal entra em jogo e a singularidade de cada motivo conta uma coisa diferente"[10]. O jogo entre o efeito visual produzido pelo todo e as nuances da individualidade de cada elemento, que não é nunca exatamente o mesmo, parece ser o interesse do artista e o que captura o espectador.

Por um lado, a repetição do motivo só permite que a composição seja avaliada no conjunto, por outro a repetição dentro de uma série parece manter uma abertura que persiste: "Sempre há possibilidades de desdobramentos. Esta é a forma pela qual as séries se constituem. São desdobramentos, deslocamentos, que nos remetem à idéia de infinitas possibilidades de reconstituição." (Hofstaetter, 2012, p. 729). É a tentativa de testar os limites da proposta poética, do quanto ela pode nos dar ou até onde se pode chegar com os mesmos parâmetros. O quanto é possível prolongar um desejo, um impulso.

Por ocasião de exposição na Tate Gallery, Elizabeth Underhill (1977) investigou algumas das maneiras em que a serialidade foi empregada. Muito utilizada em trabalhos abstratos e minimalistas, ela vê nesses casos a concentração dos trabalhos em séries. Ainda que tenha antecedentes marcantes na história da arte, dentre os quais destaca Monet, Muybridge e o Modernismo, é a partir dos anos 60 que a série torna-se um método estabelecido de estruturar o trabalho. Seja de uma maneira explanatória, para conduzir e organizar um trabalho em processo, ou como reiteração de um tema.

Nessa publicação, Underhill constrói uma definição de série que independe de divisões tradicionais de estilo ou meio e foca na intenção de empregar uma lógica serial: "obras que compreendem certo número de componentes que são idênticos ou variados sistematicamente, e são dispostos em uma ordem distinguível de modo a formar um conjunto ou um grupo que deve ser considerado como um todo" (Underhill, 1977, p. 1)[11]. A série obedece a um código, um conjunto de regras e é "norteada pela busca de coesão" (Paquet, 2012, p. 36). Icleia Cattani (2004, p. 79), que também coloca Magritte como um dos precursores, ainda que com a

10 "À l'ère du numérique, répéter chaque trait manuellement est effectivement un contre-pied. La dimension artisanale entre en jeu, et le caractère unique de chaque motif raconte autre chose".

11 "[...] works comprising a number of components that are either identical or varied systematically, and are arranged in a distinguishable order to form a whole or a group that should be considered as a whole".

série assistemática *Isto não é um cachimbo*, enfatiza o aspecto cumulativo existente em sistemáticas recorrentes. Um elemento se acrescenta aos demais e, sobre o trabalho de Denys Riout, afirma que nesses casos "a diferença nasce, não de uma obra para outra, mas de sua *lógica cumulativa*. Ter 500 desenhos de cubos não é o mesmo que ter um único desenho de cubo" (Cattani, 2004, p. 85, grifo da autora).

Assim, temos, por um lado, a repetição que é gerada por tecnologias de reprodução, como uma multiplicação que se dá por meio do contato com uma matriz, mas também podemos pensar a repetição de variantes em torno de um modelo, com a formação de uma série (Paquet, 2012, p. 30). Cria-se um jogo entre a repetição do mesmo e suas variações, que enriquecem a série e fazem com que ela seja potencialmente infinita. Nas palavras de Bernard Paquet (2012, p. 34): "Somente a massa do múltiplo induz esse registro de semelhança que mantém a repetição. Assim como a floresta multiplica a árvore que não vem de uma matriz, mas de uma classe simultaneamente definida e enriquecida pelas singularidades de cada um dos indivíduos que a integram".

É assim que a repetição faz emergir o notável, o particular, diante do ordinário. A repetição é do âmbito individual pois relaciona-se com a vontade e o prazer. No *Passagens*, Benjamin (D9, 2) faz uma anotação sobre como a doutrina do eterno retorno traz consigo as contradições próprias do prazer, como a eternidade e a repetição. Também vê nela uma promessa de felicidade: "O eterno retorno é uma tentativa de unir os dois princípios antinômicos da felicidade: ou seja, o da eternidade e o do 'mais uma vez ainda'" (Benjamin, 1994e, p. 174). É por isso que um poema deve ser aprendido de cor, de coração: "A cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição" (Deleuze, 2006, p. 20).

No meu trabalho repito, repetem-se modos de fazer, materiais, figuras. A produção de séries ou polípticos, com trabalhos que se aproximam por repetir um modo de fazer. Um desejo de continuar o gesto que não se esgotou, tentar novamente, com algum aprimoramento na estratégia, ou testando novas possibilidades, explorando as brechas – o gesto nunca é o mesmo. Se há prazer no fazer, em compor, se escolho os detalhes e fragmentos porque os quero, porque me são caros, é também desse mesmo lugar que sai esse impulso de fazer mais uma vez.

4.3 Cópia, rastro e aura

Fazer uma cópia, redesenhar uma figura, tem significado específico no contexto imagético contemporâneo. Uma obra multiplicável é móvel, envolve uma ampliação das possibilidades de compartilhamento deste objeto com um maior número de pessoas, com uma circulação que extrapole os círculos estabelecidos. A abordagem de múltiplos evoca uma discussão cara às vanguardas modernistas: a originalidade, que para Rosalind Krauss está vinculada à ilusão do ato criador espontâneo: "mais do que uma rejeição ou a dissolução do passado, a originalidade da vanguarda é concebida como uma origem literal, um começo do zero, um nascimento. [...] O eu como origem está a salvo de contaminação por tradição, porque possui uma espécie de ingenuidade originária" (Krauss, 1989, p. 157)[12]. Porém, essa originalidade não se apresenta dessa maneira nas artes visuais, pelo menos desde a existência de obras que já nascem múltiplas, ou que têm a possibilidade de reprodução como qualidade inerente, acentuada ainda mais pela velocidade e facilidade dos meios digitais.

Origem é um conceito forte em Walter Benjamin, que não se refere a um lugar de proveniência, mas um momento histórico de abertura e de verdade, fatalmente crítico. Uma vez que recusa a ideia de progresso linear na história, para ele a origem tem relação com a possibilidade de o presente construir pontes com momentos no passado que podem se tornar reveladores, esclarecedores e, portanto, são carregados com possibilidades de transformação (Benjamin, 1994f). A origem não se destaca dos fatos, diz respeito à sua pré-história e ao que virá depois: não é sinônimo de gênese. Nas suas palavras: "O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem localiza-se no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese" (Benjamin, 1984, p. 67). Nesse sentido, a autenticidade é algo a ser descoberto e pode ser reconhecida ou encontrada nos mais diversos fenômenos, dos mais sofisticados aos mais frágeis.

Os debates atuais perpassam a questão da perda da origem por conta do desenvolvimento das técnicas de reprodução ou ainda por consequência da herança

12 "more than a rejection or dissolution of the past, avant-garde originality is conceived as a literal origin, a beginning from ground zero, a birth. […] The self as origin is safe from contamination by tradition because it possesses a kind of originary naiveté".

duchampiniana (Didi-Huberman, 1997, p. 21). Ao questionar a possibilidade de autenticidade e originalidade, retoma-se o conceito de aura de Benjamin, usualmente reduzido à relação estabelecida entre a reprodutibilidade técnica e a perda da aura. Mais interessante do que isso, devemos pensar como algo que nos olha de volta – "perceber a aura de uma coisa significa dotá-la da capacidade de olhar" (Benjamin, 1980, p. 53) – e agrupa em torno de si memórias involuntárias. Assim, a aura refere-se a um objeto cuja aparição, a sua presença aqui e agora, desdobra-se para fora de si, provocando outras imagens e abrindo a sua significação (Didi-Huberman, 1998). Um objeto aurático afirma dessa forma a sua distância e inacessibilidade, mesmo quando presente: e é essa a distância necessária à experiência.

Didi-Huberman (1998; 2000) revisita o conceito de aura em Benjamin com a pretensão de atualizá-lo e nos ajuda aqui a interpretar a sua importância no contexto contemporâneo. Se Benjamin (2013), no seu célebre texto sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, constrói o conceito e já anuncia o seu declínio, Didi-Huberman argumenta e justifica a sua necessidade de atualização enfatizando a diferença existente entre declínio e morte. O declínio de algo implica em uma transformação, uma nova inclinação, um desvio, ainda que para baixo, mas não a sua completa desaparição.

Em Benjamin a aura aparece em oposição ao rastro, por uma elaboração dialética da percepção de proximidade e distância: "o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós" (Benjamin, 2006, p. 490, M 16a, 4). Didi-Huberman (2000) propõe a reaproximação desses conceitos e nomeia o "rastro aurático" (*trace auratique*), algo como a aura existente no reconhecimento do trabalho humano implicado na obra, os rastros do procedimento. Algo que se coloca entre a característica fenomenológica da apresentação aurática e a característica material do processo – poder/autoridade da distância e poder/autoridade do contato. São conjugações sutis de proximidade e distanciamento (Didi-Huberman, 1997, p. 51). Assim ele também reduz a relevância da questão da reprodutibilidade/originalidade, deslocando a responsabilidade pela perda da aura da reprodução em si, passando para a perda de contato que acontece em repetições sem matriz (Didi-Huberman, 1997, p. 49).

Poderíamos mencionar aqui o próprio culto à mão do artista ou a processos específicos de produção, que deixam seus vestígios na imagem que produzem. Esse segundo caso é pensado por Daniela Kern (2013) em investigação sobre o uso de velhas tecnologias e procedimentos ou mesmo temas do passado na arte contemporânea. O interesse pelo passado, ainda que recorrente na história da arte, parece ser no caso do momento recente, decorrência do acesso facilitado a acervos históricos bem como o recurso de trabalhar a partir de sua coleção. Além disso, o uso de tecnologias obsoletas pode se revelar como forma de reflexão sobre a sociedade de consumo ou mesmo como estratégia de singularização e diferenciação, justamente pelas marcas e ruídos que são característicos da baixa tecnologia.

A própria colagem é com frequência ligada à ideia de nostalgia que, para Stezaker (2008, p. 27) não é necessariamente uma qualidade pejorativa, como um apego ao passado, mas uma maneira de viver com a perda: "colagem, eu penso, é de fato um anseio por um mundo perdido e reflete uma sensação universal de perda"[13]. Ele vai além e percebe como uma característica da natureza da colagem essa ligação íntima com materiais envelhecidos, "[...] coisas que tenham perdido sua relação imediata com o mundo, sua atualidade, e estejam 'liquidadas'"[14].

Fig. 50
Michel Zózimo
Pedra-Filme, Série Formações
colagem
2012

13 "Collage, I think, is indeed a yearning for a lost world and reflects a universal sense of lost".

14 "[...] stuff that has lost its immediate relationship with the world, its currency, and has 'settled'".

Uma das entrevistas que Kern realiza em seu projeto sobre velhas tecnologias é com Michel Zózimo, artista que trabalha com apropriações de enciclopédias e livros antigos, a partir das quais cria séries e ficções (fig. 50). Ele também percebe a recorrência na história da arte de artistas que manipulam ou lidam com o passado. Porém há diferenças no contexto atual, já que, diferentemente de outras épocas, os artistas "não retomam o passado como modelo idealizado". O artista acredita que "o que ficou no tempo remoto e distante ainda está disponível. No sentido lato da palavra: aquilo que está livre. Estando livre, o passado deixa de ser modelo de uma determinada época e aponta para o futuro." (Rocha, 2013, p. 139).

Se o que nos captura e nos afeta ao observar uma imagem é da ordem da exceção, a evidência de uma falha pode revelar a dimensão humana da sua feitura. Em *O elogio da mão*, texto de 1934, Henri Focillon enaltece as mãos que permitem o contato do homem com o universo, dão forma aos materiais e ao pensamento, definem um estilo. A mão dá conta de uma experiência que

> a visão ou o espírito não podem conduzir por si sós. A possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil. A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo de céu ou de terra com o qual ele parece formar um só corpo (Focillon, 2012, p. 10-11).

Assim, ao considerar uma obra que seja fruto de uma manipulação, do toque, Jacinto Lageira (2011) evidencia o quanto de uma "memória pelicular" é preciso ativar ao vermos algo que não podemos tocar concretamente.

Nesse modo de pensar a visão relaciona-se com o tato – somos lembrados por Merleau-Ponty (2007, p. 131) da imbricação entre o tangível e o visível, que "todo o visível é moldado no sensível, todo ser táctil está votado de alguma maneira à visibilidade" – e preocupa-se com a qualidade inerente em cada um dos materiais presentes nas superfícies do que vemos. Ele também alerta que a visão se faz do meio das coisas, já que o corpo e o mundo são feitos do mesmo estofo (Merleau-Ponty, 2004, p. 17). Manipulando as coisas do mundo é que se pode conhecê-las. O desgaste produzido pelos gestos da mão sobre um material ou ferramenta é o que marca a posse e o faz viver: "O contato e o uso humanizaram o objeto insensível e, da série, destacaram em maior ou menor medida o único" (Focillon, 2012, p. 14). Também para Certeau (1994, p. 77), tanto utensílios, como provérbios ou discursos, são marcados, deformados ou embelezados pelo uso.

Essas considerações retomam a necessidade de manipulação para que se possa efetivamente apropriar-se de algo, já referida anteriormente neste capítulo. Tudo isso pode ser visto como fatores de culto de uma obra, que para Didi-Huberman é onde está a ênfase para se pensar a aura. Não em um sentido místico nem nostálgico, mas como "[...] condições que definem uma determinada relação entre o que vê e o que é visto" (Didi-Huberman, 1997, p. 52)[15]. É a experiência do olhar sendo capturado por algo.

Nesse sentido, a percepção da aura aproxima-se de uma apreensão do invisível, do que está velado: "A imagem rodeada de aura não se esgota na sua visibilidade, surge velada" (Gil, 2005, p. 63). Ao ver o objeto, as imagens da memória involuntária acumulam-se sobre ele, múltiplas camadas de tempo estratificado. Por isso que estar diante de uma imagem é estar diante do tempo para Didi-Huberman (2000). O olhar não esgota a experiência, a imagem nos olha de volta e nos devolve coisas que vão além da sua visibilidade, coisas que estão em nós e que são despertadas por esse contato. "O privilégio de uma imagem prende-se a sua capacidade de entrar em correspondência com outras imagens" (Rochlitz, 2003, p. 324). A imagem torna visível uma rede de relações a partir dela.

15 "[...] de conditions phénoménologiques qui définissent un certain rapport entre le regardant et le regardé".

5 Uma aproximação que precisa de espaço

Por meio de estratégias apropriativas, elementos recuperados da história da arte, de trabalhos anteriores, de acervos pessoais ou do fluxo do consumo são transportados e manipulados para efetuar a construção de novos trabalhos. Porém, como reflexo de uma visão fragmentada do mundo, essas imagens afirmam a sua descontinuidade interna e exibem algumas marcas de seu lugar de origem, ou ao menos, do deslocamento sofrido. Isso une-se à impossibilidade ou recusa de realizar uma nova fusão sem que apareçam e permaneçam cicatrizes na imagem – como as bordas entre um fragmento de papel e outro –, que caracterizam a descontinuidade que interessa a esta pesquisa.

Nesse sentido, o capítulo irá atentar para o processo de composição de imagens por montagem, retomando o que foi iniciado no final do capítulo 3, mas agora focando especialmente no que diz respeito à evidência do corte e da junção que permanece nas colagens. A insistência das bordas que desenham tanto os contornos dos fragmentos que compõe a obra, quanto as dos seus limites externos, provocam uma reflexão sobre descontinuidade e fragmentação. Ao pensar a colagem como a aproximação de diferentes, preocupa-se com o que acontece nesse encontro e com a preservação de uma diferença em oposição a uma fusão total.

Assim, no contexto desta pesquisa, o encontro também implica em uma distância, e refere-se a algumas questões, que conectam-se a reflexões e preocupações de ordem material, operacional, poética e conceitual. Especialmente a partir do meu trabalho, percebo essas distâncias nas questões a seguir:

(1) a ruptura causada pela apropriação, a distância entre o lugar do corte, onde a imagem estava e a sua tradução ou transporte para compor um novo trabalho: diferenças criadas também pela mudança de contexto;

(2) a emenda da colagem, que pode ser um espaço ínfimo, algumas vezes imperceptível, entre uma camada e outra: mesmo que o espaço físico pareça não existir, mesmo que os desenhos sejam feitos sobre um mesmo suporte, há uma separação entre as etapas, entre as camadas. Essa diferença pode, por exemplo, aparecer na qualidade da linha que atravessa o desenho e é alterada ao passar por diferentes superfícies;

(3) o estranhamento que permanece na aproximação entre os fragmentos capturados, na coexistência de diferentes linguagens e múltiplos sentidos;

(4) o sentido que se estabelece entre um desenho e outro, participantes de um trabalho que se apresenta em partes, em páginas ou ainda como uma série: nesses casos o trabalho funciona como uma coleção, em que o resultado deve ser maior que a simples soma das partes, já que o significado está na teia de relações;

(5) a abertura provocada por um documento de trabalho ou mesmo um projeto pronto, que provoca um recomeço, novo desejo de elaboração. No meu processo de trabalho, que por si já implica em coletar e guardar fragmentos pela potência de desenvolvimento que neles percebo, a finalização de uma investigação aponta questões para as próximas. Interessa pensar e observar esses movimentos de desdobramento, ainda mais se concordarmos que "a obra em processo é interminável, é um fluxo contínuo semelhante ao oceano caótico que dá a volta, sem começo nem fim, em torno da terra. Uma obra só existe graças às que a precederam e que a seguem" (Chiron, 2013, p. 202)[1].

A montagem é um princípio de construção no qual os elementos da imagem permanecem irreconciliáveis, contraditórios, e pode se aproximar da imagem dialética, no sentido em que a sua síntese não busca uma resolução, mas refere-se ao ponto de contato e intersecção das partes (Buck-Morss, 2002, p. 254).

1 "L'œuvre en procès est interminable, elle est un flux continu semblable à l'océan chaotique qui tourne sans début ni fin autour de la terre. Une œuvre n'existe que grâce à celles qui la précèdent et qui la suivent".

Nesse sentido, podemos dizer que é no equilíbrio entre a cisão e a sutura que encontra-se a eficácia da colagem enquanto técnica de montagem, já que são "[...] as transformações realizadas na borda que ganham significado" (Monroe, 2008, p. 32)[2].

Sobre a estratégia de montagem, Benjamin Buchloh (1982) afirma que desde o seu início, com as vanguardas históricas, havia a consciência da sua inerente natureza alegórica. Isso fica evidente pela constatação de que desde o final dos anos 1910, em paralelo ao surgimento das técnicas de montagem na literatura, cinema e artes visuais, há uma teoria da montagem sendo escrita por vários estudiosos como Walter Benjamin, Sergei Eisenstein e, um pouco depois, Louis Aragon. Buchloh apoia-se especialmente em Benjamin para desenvolver seu pensamento e identifica que "o procedimento de montagem é aquele no qual todos os princípios alegóricos são executados: apropriação e esgotamento do sentido, fragmentação e justaposição dialética de fragmentos, e separação do significado" (Buchloh, 1982, p. 44)[3].

A alegoria pode ser definida primeiramente como dar uma forma concreta a algo abstrato. O processo de interpretação de uma alegoria implica no conhecimento de um repertório utilizado na sua constituição: há sempre algo velado, um significado oculto que precisa ser decifrado com a chave correta (Gonçalves, 2014). Como já mencionado anteriormente neste texto, a representação não dá conta do representado em toda sua totalidade, sempre restam brechas. É justamente enfocando a sua característica fragmentária e o seu apontamento para fora de si mesma que Walter Benjamin a analisa, como uma forma de representação característica do barroco e da modernidade.

Benjamin (1984, p. 204) relaciona as alegorias com as ruínas. Ao falar das obras literárias barrocas, percebe que a sua criação dependia da acumulação de fragmentos utilizados em uma estrutura alegórica. É dessa maneira que o alegórico relaciona-se com o caráter fragmentário, amontoado e desordenado, que Benjamin chega a comparar com um laboratório de alquimista ou um quarto de mágico: como se a acumulação de coisas desordenadas pudesse ser magicamente transformada em obra. Na modernidade, com a sua articulação entre efêmero e eterno, a alegoria

2 "[...] what unifies all of these practices is not just the literal and metaphorical gluing together of things; it is the functions, the transformations performed at the edge that gain significance".

3 "The procedure of montage is one in which all allegorical principles are executed: appropriatoin and depletion of meaning, fragmentation and dialectical juxtaposition of fragments, and separation of signified".

transforma-se: no barroco corporificava-se no cadáver como relíquia, já a melancolia moderna encontrou a sua expressão alegórica na lembrança. Evidencia-se a sua relação com a apropriação, além da transformação de sentido e da permanência de fissuras resultantes da montagem. Por conta disso, com Owens (2004) e Gonçalves (2014), pode interessar também no contexto da arte contemporânea, com obras que assumem esse caráter fragmentário e de incompletude.

5.1 A borda e o intervalo

Fig. 51
Desenho no céu (POA-SCL)
desenho e colagem
díptico,
25x22,5cm cada
2012

Apresentado como um díptico, o trabalho *Desenho no céu (POA-SCL)* traz duas composições muito parecidas, cada uma resultante da justaposição de duas fotografias de acervo pessoal, uma da cidade de Porto Alegre, a outra de Santiago

do Chile, buscando uma continuidade entre os seus *skylines* (fig. 51). Para colocar a linha da borda superior dos edifícios em continuidade e permitir o encontro dos céus, as fotografias não ficam alinhadas na base e no topo. Recortes de papéis coloridos – verde escuro para a área que acompanha a cidade e cinza para a do céu – enquadram as fotografias e deixam os trabalhos com o formato retangular. Sobre essa primeira composição, realizo a colagem de papel de seda frotado sobre os céus. Até essa camada, os trabalhos seguem praticamente iguais, salvo alguma imprecisão decorrente do fazer manual.

Ainda há mais uma camada: sobre cada uma das composições há um desenho em lâmina de acetato transparente. No trabalho à direita acrescento o desenho de linha de uma montanha, que, ao sobrepor, encontra a montanha pintada na empena cega do edifício em Santiago do Chile. No trabalho à esquerda, também sobre um acetato, circulo os pequenos pontos da frotagem que se aproximam do desenho da constelação de Órion e ligo as três estrelas que compõe o seu cinturão, as Três Marias. A constituição desse trabalho foi provocada pela percepção de proximidade formal entre as duas fotografias pessoais. As demais camadas são construídas a partir dessa justaposição, no sentido de potencializar e comentar esse encontro.

Nesse sentido, o desenho, a colagem e as estratégias de montagem são capazes de construir uma ponte[4], ligar as margens opostas. Essa ligação é o que permite a passagem entre elas, de um lado para outro e com isso possibilita a comunicação, o contato, a transição, ou seja, gera uma espécie de junção e aproximação entre esses dois lados até então distantes. A linha é frequentemente definida como uma sequência de pontos ou, ainda, como um ponto em movimento (Kandinsky, 2005). Isso já implica o desenho como percurso – seja como projeto de um caminho a ser trilhado ou como registro do movimento, do gesto e da ação. Consequentemente, essa linha deve apontar uma direção (não é por nada que nos referimos às linhas de trem, de ônibus dessa maneira, também como uma espécie de ponte entre as cidades).

Uma linha que une dois pontos pode simplesmente unir duas fotografias, como em meu trabalho, mas pode até aspirar unir as Torres Gêmeas em Nova Iorque, como no documentário *O Equilibrista* (2008). Quando o jovem Phillippe

4 A ideia de ponte foi provocada pelo seminário *O Desenho e seus Percursos,* organizado por Flávio Gonçalves e Nico Rocha na UFRGS em 2012. As falas do seminário foram publicadas em dossiê na *Revista-Valise*, n. 5, v. 3, jul. 2013.

Petit vislumbra o sonho de atravessar de um prédio ao outro equilibrando-se em um cabo de aço, antes mesmo que as torres fossem de fato construídas; e também mais tarde, quando envia seu ambicioso plano em um cartão postal (fig. 52) para seu amigo e cúmplice: é uma única linha sobre a fotografia que carrega todo um desejo, o projeto e sua expectativa de realização.

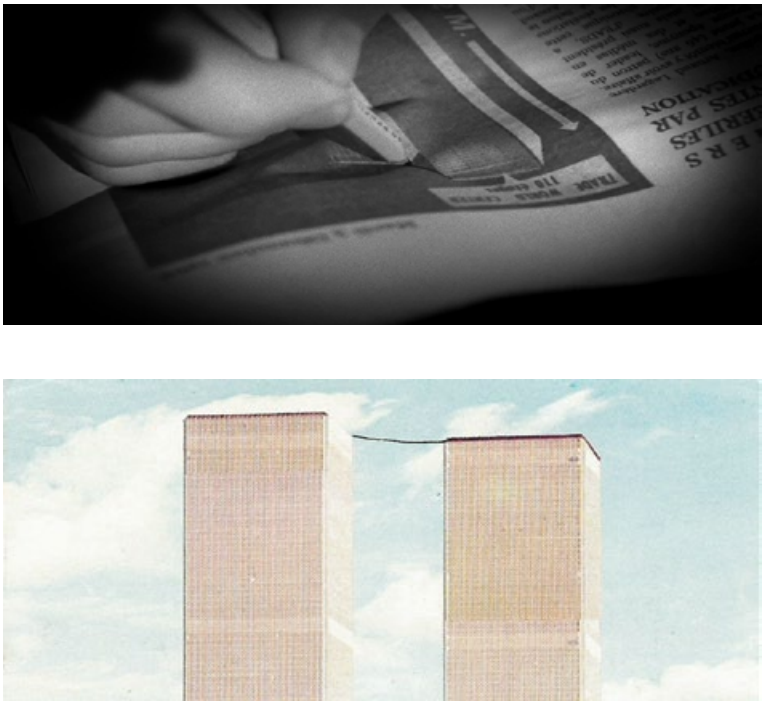


Fig. 52
Frames
O Equilibrista,
de James Marsh
2008

É preciso considerar que desejar ou precisar construir essa ponte significa que há uma porção de água entre as margens, um abismo ou ao menos uma fresta entre os pontos que se quer ligar. Construir a ponte implica em preservar e respeitar essas aberturas: a travessia do equilibrista emociona justamente diante da magnitude da distância que o desafia e da profundidade do abismo que o ameaça. Nesse sentido, retomo aqui o desejo de evidenciar as diferenças e a opção (ou seria mesmo uma impossibilidade?) por não tentar esconder os rastros e cicatrizes (Chiron, 1996) que fazem parte da história e da trajetória dos elementos incorporados, nem a borda que margeia os encontros provocados. Ao ponderar que a montagem articula um corte (Welish, 2008, p. 79), ele parece ser algo de imprescindível para esse tipo de trabalho e não precisa ser dissimulado.

Essa opção é oposta ao que Max Ernst realizava com suas colagens, por exemplo, quando usava a fotografia e processos tipográficos (Rodari, 1988; Spies, 1984) e costumava retocar à lápis e guache suas colagens dos anos 1921-22 (Musée..., 2001) para fazer desaparecer a colagem, as marcas de corte e montagem. O artista chega a nomear a "*collage total*", como uma colagem que produz a ilusão de um quadro "autêntico", não-colado (Spies, 1984, p. 94). Ernst tem grande preocupação com a homogeneidade estilística das suas obras, como a continuidade do seu pensamento formal. Isso se reflete na escolha dos materiais utilizados, dos tipos de ilustração e a proporção das figuras, ainda que haja uma variedade de tramas das gravuras, que chegam a produzir certa tensão dentro do quadro. Além disso, o apagamento das emendas em seu trabalho tem a função de reforçar a ilusão de perspectiva. O que faz sentido no contexto de sua produção, uma vez que Max Ernst produziu obras nas quais elimina a noção de realidade. Com foco no conteúdo inusitado, explora a surpresa que emerge da ilusão *tromp-l'œil* (Rodari, 1988), diferente dos demais artistas do grupo berlinense, por exemplo, cujas fotomontagens comentam e criticam a realidade (Spies, 1984, p. 71).

Assim, fica evidente a dupla tarefa da borda. Como a margem, ela demarca, divide e delimita, mas também é ela que permite a interface e as trocas entre um e outro. Tomando como exemplo específico o desenho e a colagem, as bordas de cada papel que compõe parte da colagem, definidas pelo recorte ou incertas pela ação de rasgar, transformam-se em linha de desenho, como a linha de costura, como a linha de grafite. No desenho a linha pode ser riscada, recortada, costurada. O fato é que ela pode ligar pontos, mas também demarca, divide, delimita; a linha pode ser ponte e a borda ser margem ou fronteira. A borda é o limite do pequeno intervalo que separa o que faz parte de todo o resto. Ainda que essas bordas sejam borradas, porosas, parece que alguma definição é o que permite o estabelecimento do encontro e, portanto, é necessário a preservação de uma certa distância, em oposição a uma fusão homogeneizante.

Ian Monroe (2008) apresenta um ensaio no qual explora justamente os tipos de borda que determinam onde algo termina para que possa começar outra coisa no mundo ao nosso redor. Ele entende que a borda não é uma coisa propriamente, mas a diferença elementar entre materiais, objetos, temas. Assim, Monroe (2008) lista e disserta sobre os tipos que identificou: bordas visíveis em um corpo profundamente homogêneo, como uma quimera; bordas ergonômicas que garantem que as coisas se acomodem umas às outras com conforto; bordas que se

escondem e, camufladas, conspiram para criar uma ilusão; bordas corrosivas, que se transformam mutuamente, erodidas e desgastadas.

Tal taxonomia das bordas me faz pensar na diferença entre um corte rasgado e um corte feito pela lâmina: um pende para a indecisão, cria uma linha nebulosa; o outro é muito mais preciso, seco, afirmativo. Penso no limite do corpo, a pele, que Paul Valéry (1932) anunciou ser o mais profundo. É o que permite definir a diferença entre o eu e outro, entre o eu e o mundo, e é precisamente o que nos permite conhecer esse outro e estabelecer contato. A borda é o lugar mesmo dos limites e das idas e vindas. Da borda é possível contemplar o outro, contemplar o mundo e também a própria distância que nos separa. É a própria borda que cria um intervalo: o "entre" tem sua forma definida pelos lados, ainda que não seja uma limitação definitiva ou sem tensão ou disputa (Deleuze; Guattari, 1995, vol. 5, p. 57) É necessário dar atenção a ele, contemplá-lo, contorná-lo, reconhecê-lo, preocupar-se com ele (lembram-nos: *mind the gap*).

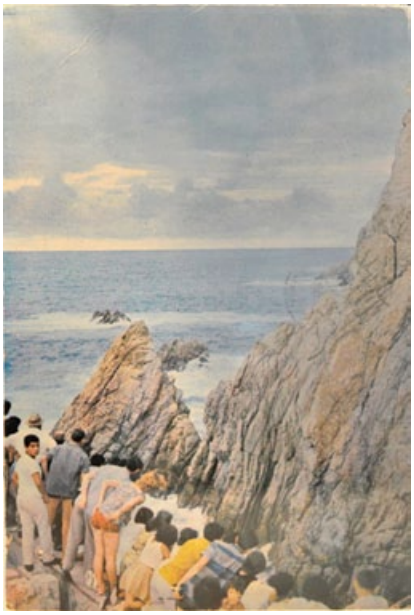


Fig. 53
Fernando Ortega
Momentos después del clavado
2005

O artista mexicano Fernando Ortega explora a dimensão do inesperado, mas em sua produção essa surpresa costuma se dar de maneira sutil. Na obra apresentada na XXX Bienal de São Paulo, *Momentos después del clavado*, ao mesmo tempo em que há uma imponente estrutura montada, o artista provoca uma

experiência quase íntima, já que há um limite de poucas pessoas na sua subida. Chegando ao seu topo nos deparamos com um postal de La Quebrada, em Acapulco, México (fig. 53). Esse penhasco é uma atração turística visitada por quem quer assistir os saltos em direção ao mar. A subida das escadas é para nós como a subida da montanha: há um esforço para galgar os degraus sem indicativo do que haverá no topo. Do alto é preciso nos curvarmos, um a um, para observar o postal que, com uma coloração desbotada, mostra um grupo de turistas, de costas, no alto da montanha olhando para baixo. Provavelmente acompanhando o salto que nós mesmos não podemos ver – mas podemos imaginar.

Fig. 54
John Stezaker
Pair IV
colagem
19.5x25.2 cm
2007

A imagem do precipício também aparece no trabalho de John Stezaker. O artista inglês reinventa retratos de pessoas e paisagens. Na série *Incision*, fotografias de estrelas da Era de Ouro de Hollywood são modificadas pelo corte e inserção de fragmento de um segundo ator ou atriz (incluindo aqui experiências com ambiguidade de gênero) ou de paisagens. Por meio dessa incisão, as imagens glamourosas ganham uma versão estranha, grotesca. Tal estranhamento, ao contrário das experiências surrealistas, é buscado pelo artista com a intensão de deixar o espectador consciente: "[...] o encontro com o *readymade* pode ser um momento convulsivo de revelação dentro da cegueira universal que o consumo de imagens tornou-se: um lampejo de consciência na inconsciência da recepção de

imagem" (Stezaker, 2007, p. 116)[5].

Além da sua percepção e reflexão a respeito da colagem, já citadas em capítulos anteriores, o trabalho de Stezaker dialoga de maneira interessante nesse ponto em que pensamos a borda, a margem e a distância necessária para que possamos reconhecê-las. Em algumas de suas colagens o artista substitui o encontro dos rostos de um casal – supõe-se pelas suas posturas que na fotografia original estariam em uma cena de beijo – pelo vão de um penhasco (fig. 54). Essa construção provoca uma ideia de que não importa o quão próximas estiverem duas pessoas, a distância, a diferença é sempre tão importante quanto um abismo. Mesmo que possibilite uma interpretação crítica do ideal amoroso construído e propagandeado por esse tipo de produção cinematográfica, essa imagem parece potente também em outros sentidos e capaz de contribuir na discussão que aqui se desenrola.

Nessa direção, pode-se pensar em uma distância como a especificada por Roland Barthes (2003) em *Como viver junto*: ao considerar que a vida de cada um é feita de configurações não estáveis, irregulares, e que portanto os humores oscilam entre momentos depressivos e outros exaltados, viver junto implica também em garantir certa distância e uma mobilidade geral. Porém, trata-se de uma distância partilhada, "algo como uma solidão interrompida de modo regrado [...] a utopia de um socialismo das distâncias (Nietzsche fala, para as épocas fortes, não gregárias, como o Renascimento, de um 'páthos das distâncias')" (Barthes, 2003, p. 13). Segundo o autor, os agrupamentos idiorrítmicos permitem que cada sujeito preserve seu ritmo, ao mesmo tempo que tentam viver juntos.

Seu oposto estaria na disritmia, a heterorritmia, o poder que reprime o ritmo individual e, sendo assim, a demanda de idiorritmia é uma colocação contra o poder, uma vez que "o que o poder impõe, antes de tudo, é um ritmo (de todas as coisas: de vida, de tempo, de pensamento, de discurso)." (Barthes, 2003, p. 68). Assim, é próprio do exercício da cultura a escuta das forças e, portanto, o engendramento das diferenças. Coabitar implica no estabelecimento de uma distância crítica interindividual, que respeita a existência do outro e com ele estabelece uma partilha que não impõe uma fusão.

5 "[...] the encounter within the readymade can be a convulsive moment of revelation within the universal blindness that the consumption of images has become: a glimmer of consciousness within the unconsciousness of image reception".

Consoante a isso, pode-se pensar que uma aproximação que não impõe uma fusão garante uma mobilidade e, no caso de polípticos ou séries, essa mobilidade se traduz em uma possibilidade de explorar diferentes montagens, desmontar e montar novamente, experimentando os diversos encontros possíveis entre os componentes. Aqui, recorro novamente ao meu trabalho *Com ou sem dor secreta*, analisado no capítulo anterior pelo viés da repetição. Trabalhos constituídos por partes permitem que sejam utilizadas diferentes configurações de apresentação, incluindo ou eliminando módulos, mas também realizando recortes dentro do grupo maior. Um trabalho que segue em desenvolvimento exige, a cada montagem expositiva, uma nova conformação, ditada pelas reverberações de cada desenho, que aparecem nas relações entre eles e dependem das vizinhanças estabelecidas. É o caso de *Horizontes*, cuja montagem considera, não o alinhamento das molduras, mas a possibilidade de manter uma continuidade nas linhas definidas pelos horizontes montanhosos (fig. 55).

Fig. 55
Montagem de *Horizontes*

Uma artista que também trabalha dessa forma, com trabalhos constituídos de diversas partes, é Silvia Bächli (2002). Ela cria sua obra em três tempos: primeiro realiza desenhos com pastel oleoso, guache ou nanquim em diversos tipos de papéis, na maioria brancos ou levemente coloridos, de formato mediano. São desenhos

feitos de maneira espontânea, mas com uma rotina diária. Não tem preocupação temática, tanto que trabalhos figurativos aparecem ao lado de abstratos, por exemplo. São anotações fragmentárias do seu cotidiano, do seu mundo, alimentadas pelo seu entorno e pelas caminhadas na cidade. Toda essa produção repousa em uma caixa, à espera.

Regularmente, Bächli revisita essa caixa e revê os desenhos que foram acumulados. Como uma segunda etapa de trabalho, "efetua um exercício de decantação, de triagem, depois de eliminação, para manter apenas o essencial a seus olhos" (Donnadieu, 2002, p. 6)[6]. Assim, ela seleciona os desenhos, que poderão por fim ser apresentados isolados ou, com mais frequência, em conjunto (fig. 56). Se, na primeira fase os desenhos são feitos rapidamente, o momento da seleção e da formação das composições é muito mais lento. Quando apresentados em grupo, a artista evita a moldura[7] para que sejam vistos como um todo, de maneira que "o branco das paredes não separa as imagens, mas as conecta em um vasto ambiente orgânico [...]" (Musée..., 2001, s/p)[8]. O que acaba exigindo uma associação entre eles, mesmo em arranjos heteróclitos, que chegam a ter quarenta e oito desenhos. Assim, cada desenho que foi inicialmente concebido individualmente, passa a ser visto também como um elemento de uma composição maior (Paul, 2002, p. 77).

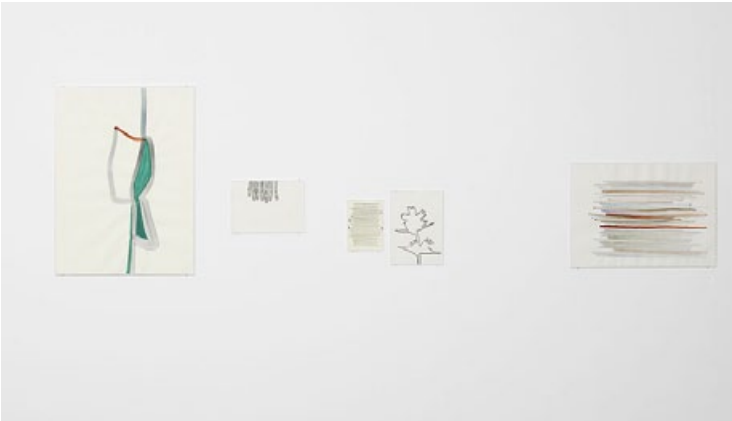


Fig. 56
Silvia Bächli, vista da exposição na MK Gallery Milton Keynes

6 "[...] effetue un exercise de décantation, de tri, puis d'élimination, pour ne garder que les plus essentiels à ses yeux".

7 Inicialmente Silvia Bächli não utilizava nenhuma moldura, mas por questão de proteção, passou a adotar uma estrutura de plexiglass transparente do tamanho exato da folha, sem alterar o contorno dos desenhos (Paul, 2002, p. 80).

8 "Le blanc des murs ne sépare pas les images, mais les relie dans une vaste ambiance organique [...]".

Nos meus trabalhos, ao contrário, ainda que tenha realizado algumas experiências em apresentá-los diretamente na parede, tenho preferido as molduras, tanto para as colagens avulsas quanto para aqueles formados por várias partes. Uma vez que os desenhos são pequenos e delicados, me preocupo que não se percam na parede, especialmente aqueles que têm o predomínio de cores claras. Essa mesma delicadeza me demanda uma proteção e reforça a ligação que vejo entre o desenhar e o guardar, como se a moldura fizesse as vezes de uma caixa. Além disso, a moldura propõe ao espectador que ainda que façam parte de uma série, as unidades do trabalho são completas, se fecham em si mesmas. Conservam certa independência que aceita que sejam montados de maneira diferente, com uma estrutura que permite absorver os novos desenhos ou ainda eliminar e deixar de lado outros que perderam interesse. Parece que há uma ambiguidade nos trabalhos em série ou polípticos: são unidades e partes de um todo, ao mesmo tempo.

Ainda assim, nos trabalhos de Silvia Bächli, nas suas montagens expositivas, o espaço entre os desenhos é preciso e busca respeitar o entorno que é próprio de cada desenho, como se percebesse lá um "campo de energia". A artista compara a importância desse espaço com a pausa na música, que também é responsável pelo fluxo, seja entre os tons ou mesmo entre os desenhos. A busca é por um "equilíbrio instável" e a criação de uma rede que não tem centro definido: "cada um [cada desenho] é um ponto de referência em uma rede de relações" (Bächli apud Donnadieu, 2002, p. 6)[9]. A boa distância que ela busca entre as folhas de papel é sempre a maior possível, no limite de não perder a continuidade entre os vizinhos.

Essas considerações parecem alertar que é necessário considerar as imagens que existem onde a imagem falta, aquelas produzidas pelas/nas inter-relações. Raymond Bellour (2009) refere-se a elas cunhando a expressão "poética das passagens", pois esse "entre-imagens", mais do que um conceito, é um lugar, e, mais especificamente, um lugar de passagem. Esse lugar é identificado por ele em diferentes fenômenos, como as imagens que transitam, transportadas de um suporte para outro, ou mesmo aquelas que coabitam um mesmo espaço, um mesmo trabalho, ainda que sejam de naturezas distintas (artesanais, fotográficas, digitais), produzidas por diferentes técnicas ou vindas de lugares distantes. Como quando as formas se mesclam na superfície do vídeo, ou a fotografia parece buscar

9 "Chacun est un point de référence dans un réseau de relations".

o movimento ao voltar-se para a montagem, o texto, a série, o livro, ou ainda, os livros como obras que conjugam o visível-legível.

Gillo Dorflès (1984) reconhece a perda do intervalo como condição de existência da nossa época, quando solicitações constantes do ocidente industrializado suprimiram a pausa. O filósofo italiano critica essa condição, pois reconhece que o intervalo é fundamental para a criação e mesmo para o equilíbrio vital. Com a perda da consciência da pausa, do vazio de um intervalo, a sensibilidade temporal é prejudicada e também a fruição estética. O intervalo entre as coisas é o que possibilita que algo se diferencie e singularize, sendo fundamental para a apreciação, a compreensão e a interpretação. Sem isso, tem-se apenas uma recepção passiva (ou escuta desatenta em Adorno).

Em Walter Benjamin, a experiência moderna é centrada no choque. Susan Buck-Morss (1992, p. 16) aponta que esse entendimento tem base na teoria freudiana de que a consciência é capaz de proteger o organismo do estímulo excessivo, de situações traumáticas, isolando o momento presente e evitando a sua retenção como memória. Walter Benjamin extrapola e leva essa questão para a vida cotidiana: o sujeito bombardeado com impressões superficiais, ainda que veja muito, não registra nada. Sem a relação com a memória, a experiência é empobrecida –, pois para que a percepção torne-se experiência, ela precisa necessariamente dessa conexão (Buck-Morss, 1992, p. 17).

Dorflès pensa a colagem na música e nas artes visuais e percebe que ela pode servir de demonstração tanto como um princípio de perda quanto de necessidade de uma presença intervalar (1982, p. 64). Quer dizer, a montagem e também a colagem, sacrificam o intervalo no momento em que aproximam e colocam a operar juntos em um mesmo trabalho elementos até então separados e até mesmo estranhos e distantes. Porém, a fratura é parte da constituição da colagem, há sempre algo de inconcluso, de maneira que os fragmentos utilizados pelo artista conservam sua autonomia mesmo quando unidos, superpostos, incluídos em uma composição (Dorflès, 1982, p. 50). Essa autonomia parece se relacionar com o que Werner Spies (1984, p. 13) afirma sobre a diferença entre extrair um detalhe de uma pintura e de uma colagem:

> [...] o elemento isolado extraído de uma colagem, reduzido à sua própria existência, se dissocia da obra. Ao contrário do detalhe de uma pintura, de um desenho, ele perde a sua correlação com o todo. Por isso a colagem poderia ser definida justamente como

uma estrutura cuja característica peculiar é a de impedir que produzam-se fragmentos que sejam apreciados como tal.[10]

De forma dialética, é justamente a sua fragmentação intrínseca que impede que detalhes sejam isolados. Nesse sentido, ainda que a estratégia da colagem seja colocar os elementos juntos em uma composição, pela escolha e criação de parâmetros para essa composição, eles não "desaparecem no uso" (Stezaker apud Hoptman, 2007, p. 10). A colagem preserva a diferença, combina elementos em um mesmo espaço simbólico (o quadro), é presença simultânea de fragmentos: "A imagem da colagem acolhe uma poética do fragmento. Organiza-se por contraste ou pelo ritmo harmônico. [...] A colagem resiste, no limite de uma linguagem fraturada, impulsionada pelo desejo de recompor a imagem" (Bianchi, 2010, p. 16)[11].

Pode-se então pensar que essa distância intervalar, esse espaço de passagem, fruto ao mesmo tempo do corte da apropriação, mas que é necessariamente reconfigurado no encontro estabelecido pela montagem, não é obrigatoriamente um abismo. Muitas vezes de tamanho reduzido e sutil, precisa de atenção para ser percebido.

5.2 O inframince e as pequenas percepções

Para pensar essa sutileza, soma-se às referências, o conceito de inframince, que preocupou Marcel Duchamp por anos. Inframince é utilizado pelo artista para nomear/qualificar uma distância que configura-se ao mesmo tempo como proximidade. É como um espaço tênue e sutil, mas que ao mesmo tempo apresenta-se denso, concentrado; um espaço entre uma coisa e outra, entre dois momentos, entre um sentido e outro. Assim, pode referir-se a uma dimensão visual, tátil,

10 "[...] l'élément isolé extrait d'un collage, reduit à son existence propre, se dissocie de l'œuvre. Contrairement au detail d'un tableau, d'un dessin, il perd sa corrélation avec l'ensemble. C'est la raison por laquelle on pourrait justement définir le collage comme une structure dont le propre est d'empêcher qu'on en produise des fragments que l'on apprécierait en tant que tels".

11 "L'immagine del collage accoglie una poetica del frammento. Si organizza per contrasto o su ritmo armonico. [...] Resiste il collage, al limite della lingua spezzata, sulla spinta del desiderio di ricomporre l'immagine".

temporal ou espacial. Nos exemplos dados pelo próprio artista, inframince é "o som da música que calças de veludo como essa fazem quando você movimenta-se [...]. O espaço do papel, entre a frente e o verso de uma fina folha de papel" (Duchamp, 1989, p. 194)[12]. Se *mince*, do francês, refere-se a algo tênue, leve, pequeno e até de pouca importância, inframince é algo de espessura muito sutil que, portanto, precisa de uma percepção aguda e sensível para ser percebido. Mas ele está lá e é carregado de potência.

Davila (2010) indica, em estudo sobre o imperceptível, como aparece nas quarenta e seis notas sobre o inframince, escritas por Duchamp a partir de 1935 (quase todas publicadas apenas depois de sua morte), que o conceito foi forjado pelo artista influenciado por leituras de tratados físicos e matemáticos. Notadamente o *Traité élémentaire de géométrie à 4 dimensions,* publicado em 1903 por Esprit Pascal Jouffret, na qual a quarta dimensão é apresentada como algo nulo ou infinitamente pequeno e onde ele também designa um "*espace infiniment mince*" (Davila, 2010, p. 32; p. 101). Outro autor que Davila (2010) destaca é Henri Poincaré, que estudava o limite da percepção e a existência de nuances e diferenças que só podem ser distinguidas matematicamente.

Pode-se dizer, nesse sentido, que a criação do conceito de inframince ocorre como uma transposição e interpretação de uma problemática matemática e física – como aquelas pesquisas científicas, citadas acima, em torno da ínfima diferença – a um universo não-científico (Davila, 2010, p. 32-37). Nas palavras do próprio Duchamp (apud Davila, 2010, p. 64): "É algo que ainda escapa às nossas definições científicas. Usei propositadamente a palavra mince que é uma palavra humana, afetiva e não uma medida precisa de laboratório"[13]. Essa transposição implica em extrapolar a condição abstrata, trazendo a ideia para um universo mais humano, concreto e cotidiano e levando-a ao seu extremo, não sem um tanto de ironia e absurdo na impossibilidade das suas hipóteses. Essa dimensão pode ser percebida em diversas notas, como por exemplo na proposição em que pede o cálculo da diferença entre os volumes de ar deslocados por uma camisa passada e engomada e a mesma depois do uso (p. 71).

12 "The sound of the music which corduroy trousers, like these, make when one moves [...]. The hollow in the paper between the front and back of a thin sheet of paper".

13 "C'est quelque chose qui échappe encore à nos définitions scientifiques. J'ai pris à dessein le mot mince qui est un mot humain, affectif, et non pas une mesure précise de laboratoire".

Trata-se de uma existência quase imperceptível, como uma quase-presença, uma vibração à beira da desaparição – já que corre o risco de não ser percebida pelos nossos sentidos –, que nos aproxima do conceito leibniziano das pequenas percepções. Para experimentar, descrever e compreender fenômenos inframince, é preciso aguçar a percepção, como colocar uma lupa sobre eles. Para o filósofo a percepção compreende uma dimensão de não-consciência, que dá conta de fenômenos ínfimos e sutis, e que, portanto, não apelam diretamente à atenção, nem se impõem autoritárias (Davila, 2010; Deleuze, 2006; Gil, 2005).

José Gil (2005) também se debruça sobre esse assunto e explora as condições da percepção de fenômenos de fronteira que, para ele, está muito próxima à percepção artística, "das pequenas impressões, sensações ínfimas, imperceptíveis que acompanham necessariamente a apreensão de uma forma pictural ou musical" (Gil, 2005, p. 11). Para tanto, resgata o conceito de "invisível" que, em Merleau-Ponty (2007), está entre o sensível e o inteligível e não se opõe ao visível. Ao contrário, é a própria visibilidade que contém uma não-visibilidade.

As pequenas percepções são fenômenos não-manifestos, mas que produzem efeitos no visível. O invisível é o que se esquiva à vista e, ainda assim, é captado pelas pequenas percepções. É a percepção de forças, de intervalos existentes no visível. Se o invisível é uma ausência que se dá a perceber, tem uma forma (gestalt) que é composta na integração dos micro-intervalos nas macropercepções. As pequenas percepções se caracterizam como "unidades infinitesimais de articulação, à maneira dos fonemas [...] Estas impressões são as articulações das coisas no espaço da visão. É o olhar que as apreende, abrindo uma dimensão infinita no sentido das coisas, captando sinais ínfimos e invisíveis que povoam doravante a claridade do espaço" (Gil, 2005, p. 52).

Além disso, as pequenas percepções também estabelecem um contínuo entre macropercepções e suas singularidades distintas, entre um estado e outro. Justamente como um meio de transição e de passagem, sendo fundamentais para que se possa dar sentido ao todo. É dessa maneira que elas aumentam a percepção comum, abrem o campo perceptivo para incluir o que é sutil, as nuances infinitesimais e sensações intermediárias, o que está no limite. Por outro lado, exigem do sujeito uma atitude de disponibilidade para reconhecer aquilo que se apresenta no limite da distinção ou da indiferenciação. É colocar à prova os limites mesmos da percepção.

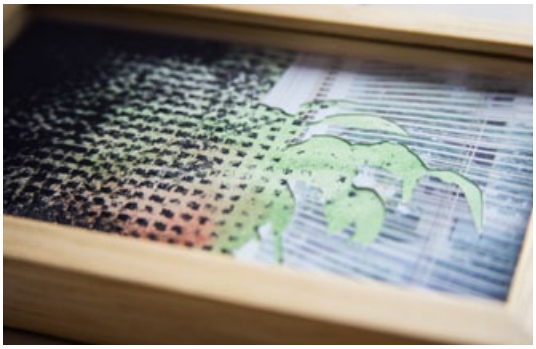


Fig. 57
Detalhes de *Com ou sem dor secreta*

Assim, penso no apelo ao tato que algumas colagens provocam, como se fosse necessário passar o dedo sobre a sua superfície para poder ter certeza da montagem, tão pequena é a diferença resultante da sobreposição ou da justaposição dos pedaços de papel unidos. A colagem produz uma superfície irregular – mais ou menos, dependendo do seu processo de feitura: quando com muitas camadas de papéis, cria-se uma face rugosa; mesmo as mais limpas trazem uma diferença tão

grande quanto a espessura da folha de papel. Por vezes essa diferença é evidenciada no momento em que desenho por cima da colagem e a linha riscada sofre alterações no rumo, pelos percalços da superfície, ou transforma sua qualidade plástica, ao passar de uma superfície mais porosa para uma mais lisa (fig. 58).

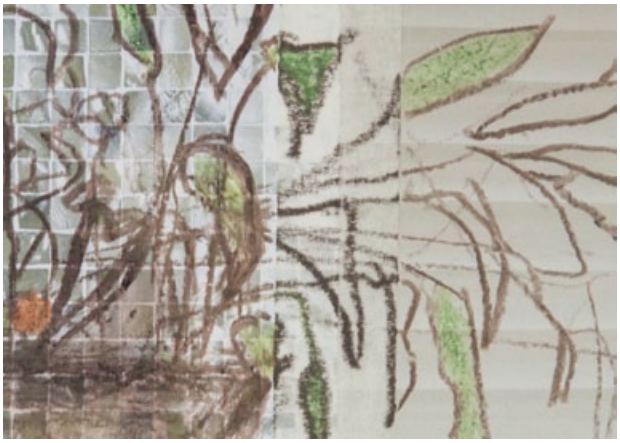


Fig. 58
Detalhe de *Com ou sem dor secreta*

A irregularidade da borda e da superfície converteu-se desde o início dessas experiências em uma qualidade a ser mantida. Em um processo de construção que envolve essa experimentação manual e a reflexão conceitual empreendida nesta pesquisa acerca da colagem e da apropriação, ficou notável a necessidade de evidenciar as camadas coladas no meu trabalho para reforçar a montagem como uma qualidade. Assim percebi em algumas unidades de *Com ou sem dor secreta* as primeiras realizações nesse sentido (fig. 57). As bordas soltas, reviradas, afloram pedaços de papel. Transformadas pelo contato com outros materiais, como pela emulsão acrílica que uso na colagem, ganham consistência e peso. O que seria uma falha, como uma camada mal colada, me captura e passa então a ser uma busca consciente no trabalho. É também por conta disso que surgem as tentativas em que experimento desenhar em camadas mais distantes, chegando no próprio vidro da moldura (fig. 59, 61).

Quando as partes da colagem ficam evidentes, o olho percebe uma ruptura na continuidade visual e permite também que transpareça a sua maneira de construção (Rodari, 1988, p. 65). De certo modo, a compreensão da montagem está inscrita em uma lógica de decomposição (Olive, 2004, p. 12). Como em uma falha geológica, onde uma fratura causa a descontinuidade da superfície das rochas e é possível observar o deslocamento relativo dos blocos, em direção ao centro

da Terra. A falha é como uma abertura que dá ver outras camadas. Aqui evoca-se a colocação de Barthes (2008), sobre a sedução do texto que está presente mais nas fendas do que naquilo que mostra-se por inteiro, ainda que lentamente. O que seduz, ele diz a partir da psicanálise, é a intermitência, aquilo que entre duas bordas permite-se mostrar, mas logo esconde-se novamente, "a encenação de um aparecimento-desaparecimento" (Barthes, 2008, p. 16). A visão de algo que não se mostra por inteiro, uma visão fragmentada, indica que há uma continuação daquilo que está sendo visto, algo mais a ser descoberto.

O plano horizontal – característico do desenho (Benjamin, 1991), sobre o qual me apóio na construção dos meus desenhos e colagens – é o mais propício para o depósito de matéria, "acúmulo de camadas históricas, sedimentação, estratificação". Depósito esse que acaba implicando também no cultivo de uma ruína, onde encontram-se "todos os tempos da história sobrepostos num mesmo e único lugar, mas sempre sob forma de fragmentos, mais ou menos destruídos, estragados, incompletos" (Dubois, 2006, p. 319). Isso é possível porque durante o seu lento depósito ocorrem interferências, transformações e as camadas não se mantêm intactas. No caso do meu processo, posso pensar nesse depósito tanto na caixa onde guardo os documentos de trabalho, quanto nas próprias sobreposições das colagens.

Fig. 59
Detalhes de *Com ou sem dor secreta*

Considerações finais

Mesmo que pudesse
dizer tudo
não podia dizer tudo
e é bom assim
(Adília Lopes)

O momento da escrita das *Considerações finais* da tese carrega consigo um estranhamento. É preciso reavaliar a trajetória percorrida na pesquisa e, para isso, antes mesmo de começar a escrever, voltei a ler o anteprojeto apresentado ao PPGAV - UFRGS há quatro anos atrás. Sabemos que o desenvolvimento de uma pesquisa sofre percalços e desvios, algumas ideias precisam ser abandonadas e outras editadas – seja em nome do foco ou mesmo porque a premissa acabou se mostrando equivocada ou infrutífera. Ainda assim, nessa releitura pude perceber como as questões que me acompanharam por quatro anos estavam já esboçadas, ainda um tanto difusas, naquele anteprojeto. Foram quatro anos ampliando as conversas com os referenciais e lapidando o pensamento; quatro anos de perguntas que, ao serem respondidas, provocavam novas perguntas.

Em uma pesquisa em arte, os conceitos emergem do fazer, é o trabalho pessoal que provoca questões poéticas e conceituais que passam a ser exploradas também teoricamente. Se uma pesquisa em arte inicia pela investigação poética para em seguida realizar o esforço de se dividir nas duas esferas – prática e escrita reflexiva – o momento de conclusão se dá na escrita destas considerações finais e na

montagem da exposição. Ainda assim, o texto apresentado aqui é o resultado desse percurso, mas certamente não é o término das buscas como artista e pesquisadora. Persistem brechas que pedem desdobramentos futuros, tanto no trabalho artístico quanto nas reflexões teóricas. É por isso que este texto final propõe-se como uma revisão do percurso, das decisões tomadas e dos contornos da investigação empreendida.

O objeto de estudo desta tese é, para além de um tema ou trabalho específico, o meu processo de criação, a maneira com que me coloco a trabalhar e o reconhecimento de que é em movimento, no fazer e na relação com os materiais que as ideias são construídas. Interesso-me muito pelos processos de criação e um dos prazeres como pesquisadora é atentar para os movimentos e desdobramentos que se abrem e a maneira com que se desenrolam. Perceber como uma proposição provoca outras e como a criação não é algo que possa se esgotar em apenas um trabalho, nem depende unicamente de um momento de iluminação. Ao contrário, ela apresenta-se como um fluxo que, mesmo que seja por vezes instável, com períodos mais ou menos produtivos, se retroalimenta, reverbera e mantém viva uma inquietação, uma vontade de continuar trabalhando, desenhando.

Essa percepção da criação como um processo parece coerente com a opção por olhar com dedicação os documentos de trabalho. Desde o início da pesquisa de mestrado, o estudo e a análise desses documentos foi uma maneira de abordar as obras a partir do seu processo de feitura e dos movimentos periféricos, de esforços que o artista engendra protegido no espaço do ateliê e nem sempre são tão visíveis e claros, inclusive para o próprio artista. Foi dessa maneira que pude prestar atenção em como as coisas que me interessam, como papéis, ilustrações, estampas, mapas e livros, não apenas influenciam, mas são realmente determinantes na configuração da minha produção plástica e do meu pensamento poético.

Considerando as premissas para a pesquisa em arte, discutidas logo de saída na introdução deste texto, a tese foi guiada pelo processo de criação e permitiu uma reflexão sobre e a partir da prática. Ao atentar para as etapas e as especificidades do processo, para as operações realizadas e que se repetem, persistem em diferentes proposições, definiu-se o núcleo da pesquisa: uma investigação poética iniciada pela captura e o resgate de elementos que são posteriormente combinados. Nas relações construídas com esses fragmentos e na reelaboração provocada por eles é onde encontro o potencial de construção poética. As diferentes etapas, operações e estratégias do processo de trabalho, refletem-se na diversidade de conceitos que foram evocados.

Nesse sentido, o texto iniciou justamente pelo detalhamento da maneira com que produzo a grande maioria dos meus trabalhos. Foi imperioso entender os documentos de trabalho, as suas naturezas e suas especificidades, tanto as materiais quanto as simbólicas, relativas aos seus locais originários, em conjunto com o reconhecimento da importância de trabalhar sobre a mesa e criar uma proxemia antes de começar a compor. O reconhecimento da relação entre essas escolhas e seus significados intrínsecos me permitiu compreender o formato pequeno dos trabalhos e a necessidade de um tempo lento de decantação que eles exigem, em cada camada, em cada etapa. A delicadeza e a fragilidade dos documentos permanecem nos trabalhos finais; a intimidade da caixa de guardados é repetida na forma de apresentação dos mesmos.

Essas são características repetidamente atribuídas ao desenho, de maneira que revisar e compreender seus fundamentos era tanto uma necessidade, quanto um desejo. O desenho como um lugar para guardar é reforçado pela maneira com que lido com uma parte significativa dos meus documentos, que tende a virar matéria-prima para as colagens que se somam ao ato de desenhar. Tenho apreço pelas características do papel e muitas vezes prefiro trabalhar naqueles que já carregam inscrições, texturas, vestígios, escoriações.

Esta pesquisa se constituiu a partir de suspeitas que haviam surgido no final do mestrado. Como as duas pesquisas foram desenvolvidas na sequência, percebo como no âmbito do doutorado foi possível aprofundar certas questões, desde uma melhor compreensão da história do desenho e seus fundamentos, mas também conceitos ligados a ele e que já apareciam na pesquisa anterior. É o caso do palimpsesto, que agora ganhou a companhia do pentimento; a proximidade com a escrita e a geração de ideias; a relação com a colagem e a receptividade do meio em receber interferências diversas. São conceitos relativos ao caráter processual, característico de um fazer que implica em idas e vindas que transparecem no resultado final.

Se escolho trabalhar com as coisas ao alcance da mão e do braço, se faz necessária uma acumulação prévia desses materiais. Ainda que a coleta seja persistente, pude perceber que há um limite de elementos com os quais consigo lidar – o limite de uma caixa. Assim, os documentos de trabalho precisaram ser revistos, como também o significado dessa acumulação, que não é apenas uma necessidade operacional, mas uma questão conceitual relevante. Foi isso que instigou o interesse pelas figuras do bricoleur e do colecionador, atividades que

ganham nuances específicas no contexto atual , em conversa com as estratégias de apropriação e operações de transportes de imagens.

Além disso, reconheci que as estratégias que utilizo para capturar esses fragmentos e detalhes os transformam e são responsáveis por agregar qualidades plásticas de desgaste e desbotamento aos trabalhos, que reforçam a preferência por utilizar papéis previamente marcados. Porém, revelam também a necessidade de garantir uma nova possibilidade de uso a cada um deles. Como um prolongamento da existência desses elementos, que também acaba sendo percebida no desejo de continuar e retomar um mesmo fazer, ampliar a experiência, repetindo também gestos e ações.

Acervo preparado, o processo de composição se dá por montagem, um princípio de construção no qual os seus elementos, ainda que colocados em relação, aproximados, não desaparecem por completo em prol do todo. Eles mantêm minimamente suas diferenças, ao menos no que diz respeito à evidência do corte e da junção que permanece nas colagens, por exemplo. Ao pensar a colagem como a aproximação (por justaposição ou sobreposição) de elementos, preocupa o que acontece nesse encontro. É nesse momento que a borda, e o pequeno intervalo que ela cria, tornaram-se um ponto de interesse, junto com o reconhecimento da necessidade de preservar alguma diferença em oposição a uma fusão total dos elementos.

Se no mestrado a questão principal estava na construção por camadas, que acrescentam conteúdos ao mesmo tempo em que reduzem outros, já no final daquela pesquisa começava a suspeitar que havia algo nos entremeios. Por mais finas que fossem essas camadas e por mais que formassem uma unidade ao serem coladas juntas, umas sobre as outras, era importante para mim que elas fossem coladas e não apenas sucessivos desenhos sobrepostos no mesmo suporte, por exemplo – ainda que isso também aconteça. Ou que uma área de cor translúcida fosse criada pela adição de um fragmento de papel de seda colorido, mesmo que fosse possível chegar a um resultado semelhante com o uso da aquarela. Ou ainda, o porquê que não me interessa fazer essas composições e sobreposições no computador, com os *softwares* de manipulação de imagens. Penso que a resposta a isso tudo ajuda a entender que, no meu processo, a manipulação dos materiais e a fisicalidade de cada camada é muito importante.

Para pensar o que acontecia ali, entre as camadas, realizei em 2010 um trabalho que intitulei *O linguajar rude dos navios*. Nele repeti o processo já utilizado na série *Grandes Romancistas*, inclusive utilizando partes do mesmo livro que foi a base dos anteriores. Porém, a intenção já era outra: preocupada em entender o que acontecia entre as camadas e em como retornar as páginas que sofreram as interferências a um espaço de narrativa (como o livro de onde foram arrancadas), desde o princípio realizei sucessivas digitalizações do trabalho em andamento. Dessa maneira, foram registradas as diferentes etapas de desenvolvimento, resultando em vinte e oito imagens digitais. Essas imagens foram ordenadas em uma animação, que realiza a suave e lenta passagem entre uma etapa e outra. Assim, ficava aparente como uma interferência desfaz ou apaga a anterior, até o momento final em que uma sequência de papéis brancos translúcidos acaba recobrindo as páginas em sua totalidade.

Fig. 60
O linguajar rude dos navios
Série *Grandes Romancistas*
frames
2010

Em outros momentos julguei necessário diminuir o número de camadas, produzindo desenhos mais limpos e reduzindo as colagens ao que me pareceu seu limite. É o caso dos trabalhos: *A primeira pessoa que esqueceu quem eu era, Horizontes, Sagrado (coração apertado)* e algumas unidades do *Com ou sem dor secreta*. Estas, ao lado das experiências aprofundadas no último capítulo, nas quais busquei possibilidades de separar um pouco as camadas coladas, foram tentativas de encontrar um equilíbrio, entre preservar a borda e compor ao mesmo tempo, manter as diferenças e criar uma relação. É nesse lugar que me encontro agora.

Assim, a investigação foi se dando nas duas esferas, prática e teórica, no encontro com autores que confirmam a hipótese de que a cisão é essencial. Por fim, ficou latente a importância de deixar as emendas à mostra, capturar sem apaziguar completamente as tensões e garantir aberturas para reinterpretações. A tese desenvolveu-se em torno da hipótese de que o sentido é construído mais nas relações estabelecidas entre os componentes de um trabalho ou série, do que nas suas unidades. A distância provocada pelas diferenças, mesmo que delicada, frágil, amplia os sentidos. Isso implica que os esforços de aproximação empreendidos pela colagem devam preservar algo de fragmentado: o descontínuo como característica de trabalhos elaborados por meio da montagem.

Fig. 61
detalhe de *Com o que é velho*
desenho e colagem
2013

Referências

ADORNO, Theodor W. **Prismas:** crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

ALPERS, Svetlana. **Velázquez est dans les détails.** Lyon: Les presses du réel; Presses universitaires de Lyon, 2010.

ARASSE, Daniel. **Le détail:** pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1996.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

AMEY, Claude; OLIVE, Jean-Paul (orgs). **Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?** Paris: L'Harmmattan, 2004.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo:** núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 532-535.

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global:** arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARENDT, Hannah. **A condição humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. Introduction – Walter Benjamin: 1892-1940. In: BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. New York: Schocken Books, 1969.

ARNAUD, Jean. Les vêtements de l'Histoire: Sigmar Polke, Jean-Luc Godard, et la montage par superposition. In: COËLLIER, Sylvie. **Le montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles.** Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 145-160.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante.** Campinas: Versus, 2007.

_____. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Le droit de rêver.** Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

_____. **La terre et les rêveries de la volonté.** Paris: Librairie José Corti, 1948.

BAKER, George. **The artwork caught by the tail:** Francis Picabia and Dada in Paris. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2010.

BARRAL, Jacquie (org.). **Le dessin et le livre.** Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

BARTHES, Roland. **Como viver junto:** simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O óbvio e obtuso.** Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

BASCHET, Jérôme. **L'iconographie Mediévale.** Éditions Gallimard, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo.** Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. The system of collecting. In: ELSNER, John; CARDINAL, Roger (orgs). **The Cultures of Collecting.** London: Reaktion Books, 1997.

BELLOUR, Raymond. **Entre imágenes:** Foto. Cine. Video. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Diário de Moscou.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 114-119.

_____. O flâneur. In: **Charles Baudelaire:** um lírico na auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 185-236.

_____. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994c, p. 120-136.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Paris do Segundo Império. In: **Charles Baudelaire:** um lírico na auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994d, p. 120-136.

_____. Parque central. In: **Charles Baudelaire:** um lírico na auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994e, p. 151-181.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2006.

_____. Peinture et dessin. In: **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991, p. 189-192.

_____. Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque. Com apresentação de Yves-Alain Bois. In: **La Part de L'oeil:** Dossier Dessin, n. 6, Bruxelles, 1990, p. 10-15.

_____. **Rua de mão única.** Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Adorno, Theodor; Benjamin, Walter; Habermas, Jürgen; Horkheimer, Max. **Textos escolhidos.** São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

_____. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994f, p. 222-234.

_____. The storyteller. In: **Illuminations**. Editado e com introdução de Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969a, p. 83 - 109.

_____. The task of the translator. In: **Illuminations**. Editado e com introdução de Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969b, p. 69 - 68.

_____. Unpacking my library. In: **Illuminations**. Editado e com introdução de Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969c, p. 59 - 67.

BERGER, John. Drawn to that moment. In: **The sense of sight:** writings. Nova York: Vintage Books, 1993.

BERNARDAC, Marie-Laure (org). **Louise Bourgeois:** pensées-plumes. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.

BIANCHI, Matteo (org.). **Collage**: una poetica del frammento. Tesserete: Pagine d'Arte, 2010.

BIRNBAUM, Antonia. La copie comme original. In: GOUDINOUX, Véronique; WEEMANS, Michel (orgs.). **Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art.** Bruxelles: La Lettre Vollé, 2001, p. 45-58.

BISMARCK, Mário. Contornando a origem do desenho. **PSIAX**, estudos e reflexões sobre desenho e imagem, Porto, n. 3 (série I), jun. 2004. Disponível em: http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/19045/2/124.pdf. Acesso em: set. 2013.

_____. Desenhar é o desenho. In: **Os Desenhos do Desenho nas novas perspectivas sobre o ensino artístico.** Actas. Porto: Faculdade de Psicologia de Ciências da Educação, 2000. Disponível em: http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/ 19089/2/141.pdf . Acesso em: set. 2013.

BLYTHE, Sarah Ganz; POWERS; Edward D. **Looking at Dada.** Nova York: The Museum of Modern Art, 2006.

BORRÀS, Maria Luïsa. **Picabia**. London: Thames and Hudson, 1985.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção:** como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em arte. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical Procedures: appropriation and montage in contemporary art. **Artforum International Magazine.** New York, vol. XXI, n. 1, september 1982, p. 43-56.

_____. From detail to fragment: décollage affichiste. **October**, v. 56, 1991.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **L'oeil cartographique de l'art.** Paris: Galilee, 1996.

BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. **October**, vol. 62, autumn 1992, p. 3-41.

_____. **Dialética do olhar:** Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp:** engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARBONE, Gabriella. Aux limites de l'œuvre: la fragmentation comme processus de disparition de l'œuvre dans l'esthétique de l'objet au XXe siècle. In: AMEY, Claude; OLIVE, Jean-Paul (orgs). **Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?** Paris: L'Harmmattan, 2004.

CARDINAL, Roger. Collecting and Collage-making: the case of Kurt Schwitters. In: ELSNER, John; CARDINAL, Roger (orgs). **The Cultures of Collecting.** London: Reaktion Books, 1997.

CATTANI, Icleia Borsa. Apropriações de imagens, migrações de sentidos. In: Chiarelli, Tadeu (org). **Apropriações, coleções.** Santander Cultural, 2002.

_____. **Icleia Cattani.** Coleção Pensamento Crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

_____. Imagens Mestiças. In: Nicolaiewsky, Alfredo et al. **Alfredo Nicolaiewsky:** desenhos e pinturas. Porto Alegre: Fumproarte; A. Nicolaiewsky, 1999.

_____. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: **Mestiçagens na arte contemporânea.** Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 21-34.

_____. O desenho como abismo. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 23, nov. 2005, p. 23-30.

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

CHIARELLI, Tadeu (org). **Apropriações, coleções.** Santander Cultural, 2002.

_____. A fotomontagem como "introdução à arte moderna": visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. **Ars**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2003, p. 67-81.

_____. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira:** texturas, dicções, ficções e estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 257-270.

CHIRON, Éliane. Ao 7o X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, nov. 1996, p. 7-33.

_____. Desenhar: uma prática do lacunar. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 23, nov. 2005, p. 07-22.

_____. **L'énigme du visible:** poïétique des arts visuels. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013.

_____. Pas propre, donc propre... **Appropriation**, revue du CEREAP, n. 2, set. 1996, p. 49-52.

COËLLIER, Sylvie. Introduction à un montage entre les arts. In: COËLLIER, Sylvie. **Le montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles.** Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 5-15.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHARTZ, Vanessa (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: CosacNaify, 2001.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **A transfiguração do lugar-comum:** uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANZIGER, Leila. **Diários públicos:** sobre memória e mídia. Rio de Janeiro: Contra Capa; Faperj, 2013.

DAVILA, Thierry. **De l'inframince:** brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours. Paris: Editions du Regard, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **À dessein, le dessin.** Le Havre: Franciscopolis Éditions, 2013.

DESAILLY, Antoine. **Le dessin comme sample.** Entrevista concedida a Claire Taillander. Roven: revue critique sur le dessin contemporain, Paris, n. 8, automne-hiver, 2012-2013, p. 91-93.

DEXTER, Emma (org). **Vitamin D:** new perspectives in drawing. London: Phaidon, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps:** histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

_____. **L'Empreinte.** Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

_____. Le disegno de Vasari, ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art. In: **La Part de L'oeil:** Dossier Dessin, n. 6, Bruxelles, 1990, p. 31-51.

_____. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: Zielinsky, Mônica (org) et al. **Fronteiras**: arte, críticas e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOCUMENTA (13). **Das Begleitbuch / The Guidebook.** Kassel: documenta (13); Hatje Cantz Verlag, 2012. (Catálogo de exposição).

DONNADIEU, Marc. Sur le fil (figures libres III). In: **Silvia Bächli** (catalogue). Strasbourg: Musées de Strasbourg, 2002, p. 5-7.

DONG, Song. **Doing Nothing.** Kassel: documenta (13); Hatje Cantz Verlag, 2012. (100 Notes – 100 Thoughts, n. 084).

DORFLÈS, Gillo. **L'intervalle perdu.** Paris: Librairie des Méridiens, 1984.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 2006.

DUCHAMP, Marcel. **The writings of Marcel Duchamp.** Nova York: Oxford University; Da Capo, 1989.

EVANS, David. **Appropriation**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT, 2009.

FLOOD, Richard; HOPTMAN, Laura; GIONI, Massimiliano. **Collage:** the unmonumental picture. London: Merrell; New York: New Museum, 2007.

FOCILLON, Henri. **Elogio da mão.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. Clássicos serrote, livro eletrônico, 193 Kb, Pdf.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

_____. **Isto não é um cachimbo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 2002b.

FRANCIS Alÿs. Antibes: Musée Picasso, 2001.

FRANCIS Alÿs: the profet and the fly. Text: Catherine Lampert. Madrid: Turner, 2003.

GALLAGHER, James. Preface. In: KLANTEN, Robert; HELLIGE, Hendrick; GALLAGHER, James. **Cutting edges:** contemporary collage. Berlin: Gestalten, 2011.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes**: la littérature au seconde degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções** – estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

GIONI, Massimiliano. It's not the glue that makes the collage. In: FLOOD, Richard; HOPTMAN, Laura; GIONI, Massimiliano. **Collage**: the unmonumental picture. London: Merrell; New York: New Museum, 2007, p. 11-15.

GODFREY, Mark; BIESENBACH, Klaus. **Francis Alÿs:** A Story of Deception. New York: MoMA, 2010.

GODOY, Vinícius Oliveira. O que o desenho nos propicia? **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, julho de 2013, p. 85-96.

GONÇALVES, Flávio Roberto. **As armas do desenho.** Dissertação de mestrado. PPGAV/UFRGS. Porto Alegre, 1994.

_____. Através. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, julho de 2013, p. 97-108.

_____. **Documentos de trabalho: percursos metodológicos.** Porto Alegre: Instituto de Artes - PPGAV - IA - UFRGS, s/d. Projeto de pesquisa, disponibilizado pelo autor.

_____. **Fragmentos e transportes imperfeitos:** algumas estratégias de construções de imagens. Artigo não publicado, 2014.

_____. Um argumento frágil. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n. 27, nov. 2009a, p. 137-145.

_____. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 23, nov. 2005.

_____. Um todo e o corpo. **Paralelo 31**, Pelotas, v.1, n.1, dez. 2013, p. 94-106.

_____. Uma visão sobre os documentos de trabalho. **Panorama crítico**, Porto Alegre, n. 2, ago/set. 2009b.

GOUDINOUX, Véronique; WEEMANS, Michel (orgs.). **Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art.** Bruxelles: La Lettre Vollé, 2001.

HAMBURGER, Jeffrey F. **Ouvertures**: la double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge. Lyon: Les presses du réel; Presses universitaires de Lyon, 2010.

HEGYI, Lóránd. **Fragile**: terres d'empathie. Milano: Skira; Saint-Étienne: Musée d'Art Moderne, 2009.

HELFENSTEIN, Denise. Tempo-dobradiça: da câmara obscura à ampulheta. In: BLANCA, Rosa Maria (org.). **Poéticas abertas.** Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2013, p. 120-144.

HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. In: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico:** antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 22-34.

HOFSTAETTER, Andrea. Repetição e transgressão: dispositivos poéticos e potencial utópico. In: **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.** Rio de Janeiro: ANPAP, 2012, p. 723-737.

HOPTMAN, Laura. Collage now: the seamier side. In: FLOOD, Richard; HOPTMAN, Laura; GIONI, Massimiliano. **Collage:** the unmonumental picture. London: Merrell; New York: New Museum, 2007, p. 9-11.

HUNTER, Sam. **Robert Rauschenberg:** works, writings and interviews. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.

HUTTER, Heribert. **Drawing**: history and technique. New York; Toronto: McGraw-Hill, 1968.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga:** a estética das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAUNIN, Françoise. Les années dessin. In: TISSOT, Karine (org.). **Trait papier**: un essai sur le dessin contemporain. Genève: L'APAGE; Éditions Atrabile, 2012, p. 42-47.

JARRY, Alfred. Antropofagia. **Sopro**, Florianópolis, n. 48, mar. 2011. Disponível em: http://www.culturaebarbarie.org/sopro. Acesso em: fev. 2012.

JULLIARD, Julie Enckell. Papier solo. In: TISSOT, Karine (org.). **Trait papier:** un essai sur le dessin contemporain. Genève: L'APAGE; Éditions Atrabile, 2012, p. 70-80.

KANDINSKY, Wassily. P**onto e linha sobre plano:** contribuição à análise dos elementos da pintura. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. **Novos estudos** – CEBRAP, São Paulo, n. 84, 2009.

KERN, Daniela. **Tradição em paralaxe:** a novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as "velhas tecnologias". Porto Alegre: Edições Museu Julio de Castilhos, 2013.

KLANTEN, Robert; HELLIGE, Hendrick; GALLAGHER, James. **Cutting edges:** contemporary collage. Berlin: Gestalten, 2011.

KLEIN, Kelvin Falcão. **Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas.** Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.

KRAUSS, Rosalind. **Os papéis de Picasso.** São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **The originality of the avant-garde and other modernist myths.** Cambridge: The MIT Press, 1989.

KROHN, Silke. A brief history of the twentieth century collage. In: KLANTEN, Robert; HELLIGE, Hendrick; GALLAGHER, James. **Cutting edges:** contemporary collage. Berlin: Gestalten, 2011.

KURT Schwitters: 1887/1948, o artista Merz. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007.

LAGEIRA, Jacinto. Ana Hatherly: quelques graphies de son vivant. **Roven**: revue critique sur le dessin contemporain, Paris, n. 1, avril 2009, p. 46-52.

_____. Uma experiência pelicular. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, jul. 2011, p. 9-13.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAMOTTE, Clarisse. Le dessin et le livre: cas de figures. BARRAL, Jacquie (org.). **Le dessin et le livre.** Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em arte. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.

LEE, Pamela M. **Illegibility/Unleserlichkeit.** Kassel: documenta (13); Hatje Cantz Verlag, 2011. (100 Notes – 100 Thoughts, n. 030).

LÉVY-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1970.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MALDONADO, Guitemie. Lignes de force et lignes de fuite: paysage provisoire du dessin contemporain. **Roven**: revue critique sur le dessin contemporain, Paris, n. 1, avril 2009, p. 8-11.

MAURON, Véronique. Collage: sperimentare l'imprevedibile. In: BIANCHI, Matteo (org.). **Collage**: una poetica del frammento. Tesserete: Pagine d'Arte, 2010.

MEDINA, Cuauhtémoc. Action/Fiction. In: **FRANCIS Alÿs.** Antibes: Musée Picasso, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O olho e o espírito:** seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

MONROE, Ian. Where does one thing end and the next begin? In: O'REILLY, Sally et al. **Collage**: assembling contemporary art. London: Black Dog Publishing, 2008, p. 32-45.

MORAIS, Frederico. **Cildo Meireles:** algum desenho [1963-2005]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

MUSÉE National d'Art Moderne, Cabinet d'art graphique. **Œuvres Sur Papier:** acquisitions 1996-2001. Centre Pompidou, 2001.

NEVES, Joana. En pointillé, la vie abstraite de la ligne. **Roven**: revue critique sur le dessin contemporain, Paris, n. 1, avril 2009, p. 38-45.

_____. Le dessin contre la couleur dans les débats de l'académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle: un avant-goût de ses vertus conceptuelles. **Roven**: revue critique sur le dessin contemporain, Paris, n. 4, automne-hiver, 2010-2011, p. 38-39.

NICOLAIEWSKY, Alfredo et al. **Alfredo Nicolaiewsky:** desenhos e pinturas. Porto Alegre: Fumproarte; A. Nicolaiewsky, 1999.

O EQUILIBRISTA (Man on wire). Direção: James Marsh. Reino Unido: Wall to Wall, 2008. 1 DVD (90 min), cor.

OLIVE, Jean-Paul. Fragments épars, fragments dynamiques. In: AMEY, Claude; OLIVE, Jean-Paul (orgs). **Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?** Paris: L'Harmmattan, 2004.

O'REILLY, Sally et al. **Collage**: assembling contemporary art. London: Black Dog Publishing, 2008.

ONETTI, Juan Carlos. **Junta-cadáveres.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2009.

ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters, vida e obra. In: **KURT Schwitters:** 1887/1948, o artista Merz. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, p. 19-32.

OTTINGER, Didier. Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte. In: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo:** núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 11, 2004, p. 113-123.

PANOFSKY, Erwin. **Idea**: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PAQUET, Bernard. A heterogeneidade e a instauração da pintura. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 21, jul/nov 2004, p. 69-37.

_____. Como a pintura multiplica o azul. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 19, n. 32, maio 2012, p. 29-37.

PAREYSON, Luigi. **Conversations sur l'esthétique.** Paris: Gallimard, 1992.

_____. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PEARCE, Susan M. **On collecting:** an investigation into collecting in the european tradition. London: New York: Routledge, 2005.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PETHERBRIDGE, Deanna. Nailing the liminal: The difficulties of defining drawing. In: GARNER, Steve (org.). **Writing on Drawing:** Essays on Drawing Practice and Research. Bristol; Chicago: Intellect, 2008.

POESTER, Tereza. Sobre o desenho. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 23, nov. 2005, p. 49-58.

POHLMANN, Angela Raffin. A percepção do tempo na criação plástica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 30, jul/dez 2005, p. 71-92.

_____. Paulo Damé: o imperceptível em dispositivos artísticos. **Revista :ESTÚDIO**, artistas sobre outras obras, Lisboa, v. 3, 2011, p. 270-276.

RAUSCHENBERG, Robert. **Robert Rauschenberg discusses Erased de Kooning Drawing.** Vídeo disponível em: http://artforum.com/video/id=19778&mode=large. Acesso em: jan. 2010.

RESSOUNI-DEMIGNEUX, Karim. Le montage comme pensée de l'image: un regard sur l'Annonciation de Fra Angelico. In: COËLLIER, Sylvie. **Le montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles.** Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 99-108.

RIOUT, Denys. Le parti d'en sourire (à propos des œuvres de Rauschenberg, Spoerri, Manzoni et quelques autres). In: GOUDINOUX, Véronique; WEEMANS, Michel (orgs.). **Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art.** Bruxelles: La Lettre Vollé, 2001, p. 107-122.

ROCHA, Michel Zózimo da. Entrevista concedida à Daniela Kern. In: KERN, Daniela. **Tradição em paralaxe:** a novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as "velhas tecnologias". Porto Alegre: Edições Museu Julio de Castilhos, 2013, p. 136-147.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte:** a filosofia de Walter Benjamin. Bauru: EDUSC, 2003.

RODARI, Florian. Le collage, "nouvelle machine à voir". In: SCHWEISGUTH, Claude (org). **Invention et transgression:** le dessin au XXe siècle. Paris: Centre Georges Pompidou / Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2007.

_____. **Le collage:** papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés. Genève: Skira, 1988.

ROELS JR, Reynaldo. O desenho moderno no Brasil. In: MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO. **Coleção Gilberto Chateaubriand:** o desenho moderno no Brasil. Rio de Janeiro: MAM, 1995.

ROSAND, David. **The Meaning of the Mark:** Leonardo and Titian. Kansas: Spencer Museum of Art; University of Kansas, 1988.

ROSE, Bernice. **Drawing now.** Nova York: Museum of Modern Art, 1976.

SAFATLE, Vladimir. Faire des synthèses sans croire au tout: du bon usage du fragment chez Adorno. In: AMEY, Claude; OLIVE, Jean-Paul (orgs). **Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?** Paris: L'Harmmattan, 2004.

SCHWEISGUTH, Claude (org). **Invention et transgression:** le dessin au XXe siècle. Paris: Centre Georges Pompidou / Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2007.

SCHWITTERS, Kurt. **I :** manifestes théoriques & poétiques. Paris: Ivrea, 1994.

_____. Merz, 1924. In: **KURT Schwitters:** 1887/1948, o artista Merz. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, p. 161.

SENNEWALD, J. Emil. Équilibrisme: sur le trait d'union entre écriture et dessin. **Roven**: revue critique sur le dessin contemporain, Paris, n. 4, automne-hiver, 2010-2011, p. 42-43.

SERRES, Michel. **Atlas**. Madri: Cátedra, 1995.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SILVIA Bächli (catalogue). Strasbourg: Musées de Strasbourg, 2002.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim (orgs). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SOUSA, Edson Luiz André de. A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 14, n. 24, maio. 2008, p. 41-51.

SPIES, Werner. **Max Ernst:** les collages, inventaire et contradictions. Paris: Gallimard, 1984.

STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim (orgs). **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

STEZAKER, John. A Conversation with John Stezaker. Entrevista concedida a David Lillington. In: O'REILLY, Sally et al. **Collage**: assembling contemporary art. London: Black Dog Publishing, 2008, p. 20-31.

_____. The encounter with the real. John Stezaker in conversation with Kysztof Fijalkovski and Linda Morris. In: FLOOD, Richard; HOPTMAN, Laura; GIONI, Massimiliano. **Collage**: the unmonumental picture. London: Merrell; New York: New Museum, 2007, p. 116-118.

STOULLING, Claire. Éléments de réponse à la question: "qu'est-ce qui fait dessin aujourd'hui?". In: SCHWEISGUTH, Claude (org). **Invention et transgression:** le dessin au XXe siècle. Paris: Centre Georges Pompidou / Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2007.

SYLVESTER, Davis. **Entrevistas com Francis Bacon.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAUSING, Michael. **Fieldwork notebooks / Feldforschungsnotizbücher.** Kassel: documenta (13); Hatje Cantz Verlag, 2011. (100 Notes – 100 Thoughts, n. 001).

TAYLOR, Brandon. **Collage**: the making of modern art. Londres: Thames & Hudson, 2006.

TIBERGHIEN, Gilles. Luigi Pareyson: reproduction, traduction, interprétation. In: GOUDINOUX, Véronique; WEEMANS, Michel (orgs.). **Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art.** Bruxelles: La Lettre Vollé, 2001, p. 33-44.

TISSOT, Karine (org.). **Trait papier:** un essai sur le dessin contemporain. Genève: L'APAGE; Éditions Atrabile, 2012.

UNDERHILL, Elizabeth. **Series**. London: Tate Gallery Publications Department, 1977.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **L'idée fixe** ou deux hommes à la mer. Paris: Les Laboratoires Martinet, 1932.

_____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VAN ALPHEN, Ernst. Looking at drawing: theoretical distinctions and their usefulness. In: GARNER, Steve (org.). **Writing on Drawing:** Essays on Drawing Practice and Research. Bristol; Chicago: Intellect, 2008.

VARNEDOE, Kirk. **A fine disregard:** what makes modern art modern. Nova York: Harry N. Abrams, 1990.

VILA-MATAS, Enrique. **História abreviada da literatura portátil.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Paris não tem fim.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WELISH, Marjorie. Montage, encore. Une cible mouvente. In: COËLLIER, Sylvie. **Le montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles.** Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 75-98.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte:** o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2000.