

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ARTES VISUAIS - BACHARELADO

MARCELO SOUZA KOETZ.  
Orientador: Flávio Gonçalves.

**Uma vez mais olhar as coisas:**  
Reflexões e práticas em desenho e fotografia.

Porto Alegre

2021

## **Agradecimentos**

### **Introdução**

#### **1. Trabalhos e seus processos.**

1.1. Desenho

1.1.1 Caminhada possível até uma árvore.

1.1.2. Motivos de couro.

1.1.3. Monólogo

1.1.4. Entre pastos

1.1.5. Paisagem da janela do carro

1.1.6. Prédios da Borges

1.1.7. Soltadores de pipa

1.1.8. Bananeiras

1.1.9. Jogo da memória

1.1.10. Passagens

#### **1.2. Fotografia e vídeo**

1.2.1. Disparo contínuo desde um guardador de pertences metálicos

1.2.2. De um toldo laranja para um todo laranja.

1.2.3. A idade das fotos

1.2.4. Ensaios da Luz

#### **2. Questões do fazer**

2.1. Entre ilusão de profundidade e auto evidência de superfície.

2.2. Espaços vazios ou “espaços entre”

2.3. Motivos e modo de representa-los

2.4. Questões sobre fotografia

2.5. Hans-George Gadamer: Arte como jogo

#### **3.0 Conclusões**

## **Agradecimentos:**

Agradeço ao meu querido irmão, Gustavo Koetz, pela companhia perene na vida, e também pelas longas conversas, especialmente as de nosso período na faculdade.

Ao Bruno Muck e ao Caetano Slaviero, pelas aventuras, as músicas, as festas e a companhia constante desde que viemos juntos de Tramandaí.

Aos queridos amigos Gustavo Poester e Bruna Chiesa, por todas as viagens que fizemos e faremos juntos. E também pelas trocas em ateliê e em sala de aula, que foram especialmente importantes para minha formação em artes visuais.

A outras importantes amizades, a quem devo incontáveis aprendizados e com quem pretendo dividir muitos momentos ainda: Eduardo Vieira, Bruno Vasconcelos, Bruno Paz, Vinícius Cassol, Clara Marques, Amanda Pearce, Amanda Patron, Leonardo Silvestrin, Laura Chiesa, Nina Grieco, Gabriela João, Raimundo Rajobac.

Ao meu pai, pelo carinho, as lições sobre política, o incentivo nas artes manuais, e em especial pelas pipas que fez para mim e para meu irmão quando éramos crianças.

Ao meu irmão, Eduardo, pelas conversas e por toda a ajuda que me deu, de diferentes formas. Ao meu querido sobrinho, Enrique, que já é desenhista, e que muito me inspira com suas brincadeiras.

À minha irmã, Juliana, por me aconselhar em tantos assuntos, e por me incentivar a ser artista, desde sempre.

À minha mãe, por todos os ensinamentos, o apoio, o incentivo, o amor, o carinho, as conversas, a presença.

Amo muito vocês.

## **Resumo**

Este trabalho de conclusão de curso pretende apresentar o desenvolvimento de alguns projetos mais recentes, trabalhos em desenho, fotografia e vídeo.

Embora em sua grande maioria os trabalhos aqui sejam em desenho, outras técnicas merecem atenção, porque revelam outros espaços de trabalho, ao mesmo tempo em que revelam uma identidade comum com os processos artísticos em desenho.

Pretendo expor aqui narrativas de ateliê nas quais vejo-me obrigado a fazer escolhas, e expor certas motivações ou critérios que levam-me a fazê-las.

Nesse caminho, serão discutidas algumas questões do fazer artístico, questões de representação, de prática em ateliê, e também certos conceitos teóricos que os autores aqui referenciados utilizam para refletir sobre a arte moderna e contemporânea.



## **1. Trabalhos e seus processos.**

### **1.1. Desenho.**

#### **1.1.1. Caminhada possível até uma árvore.**

Um dos trabalhos que fiz consiste em uma série de 4 desenhos representando uma árvore cada vez mais perto, na serra gaúcha.

Para começar, a cena representa uma ação muito direta: dirigir-me a uma colina, próxima da casa de meus amigos, em São Francisco de Paula, onde eu estava hospedado. Para isso, era preciso caminhar por um trecho da RS-020 e então a certa altura entrar em um terreno paralelo à estrada. A ação foi registrada com uma sequência de fotos no celular. As fotos são bonitas, e mesmo que não fossem, registrariam a ação com mais fidelidade que os desenhos. Mas preferi fazer quatro desenhos que compõem, digamos, apenas os quadros necessários para a sensação de aproximação e destaque crescente da árvore. Interessei-me pela possibilidade de uma sequência de desenhos bastante frágeis, e desprovidos da autoridade comprobatória associada à fotografia, resgatarem uma ação em paisagem. Assim, eles registram dois tipos de ação, a ação em paisagem que acabei de mencionar e a ação do desenhar, que se revela ao espectador nas áreas de maior intervenção de grafite.



Fig. 1: Caminhada possível até uma árvore 1/4 (42 x 59,4cm)

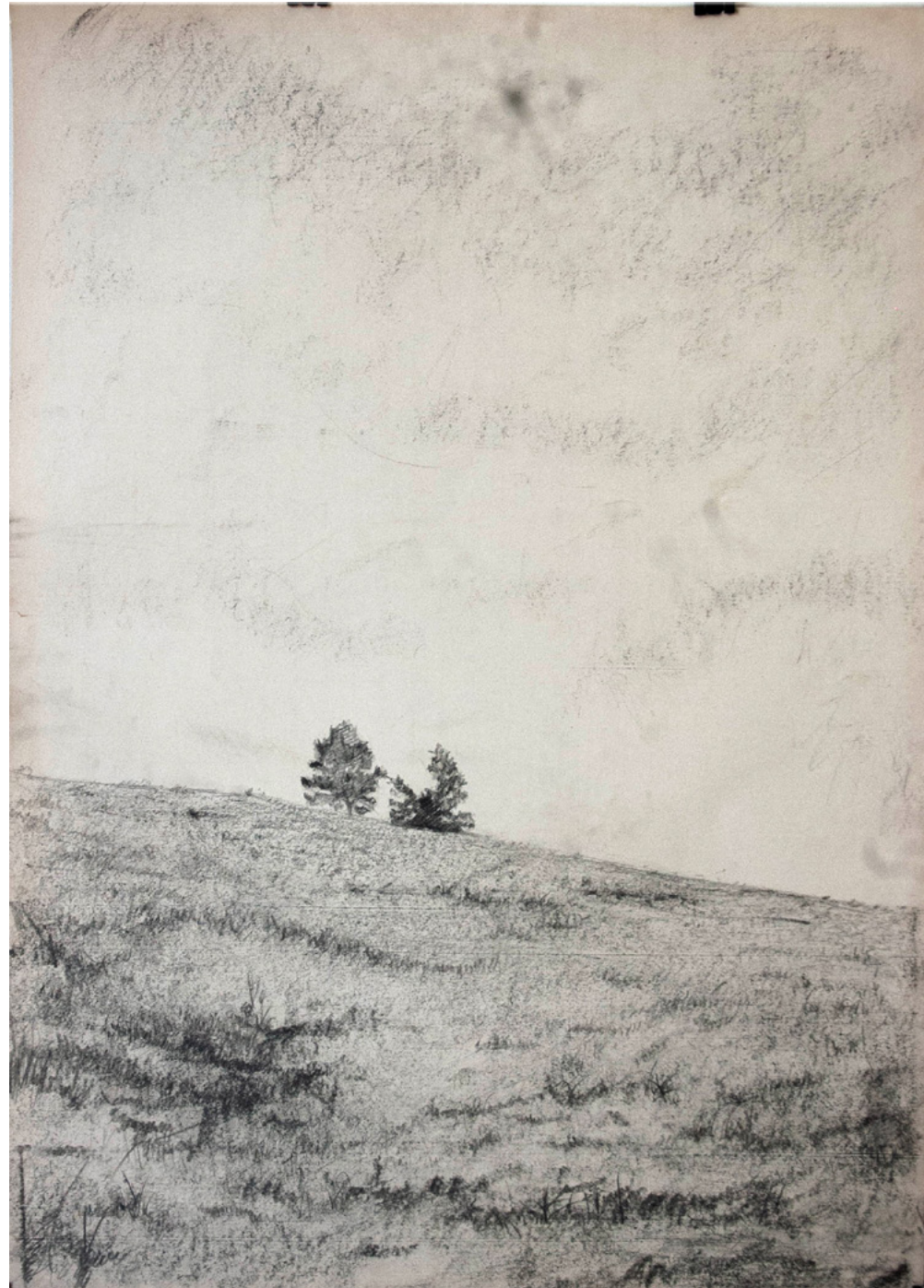


Fig. 2: Caminhada possível até uma árvore 2/4 (42 x 59,4cm)





Fig. 3: Caminhada possível até uma árvore 3/4 (42 x 59,4cm)



Fig. 4: Caminhada possível até uma árvore 4/4 (42 x 59,4cm)





Fig. 5: Caminhada possível até uma árvore (conjunto)

### **1.1.2. Motivos de couro.**

Vi-me imerso em um processo bastante fotográfico em desenho, em São Francisco de Paula. Eu havia saído para fotografar paisagens, mas no final fiquei interessado por um fusca, estacionado em uma rua do condomínio. Interessei-me principalmente pelo ângulo em que ele estava e em como ele e a rua sugeriam um movimento diagonal em direção ao primeiro plano, onde eu estava.

Retirei esse fusca de sua fotografia original e coloquei em outra paisagem, uma paisagem criada no Photoshop, feita da mesclagem de outras três fotografias, de outros lugares que visitei na serra gaúcha, compondo assim uma imagem de referência única. No desenho, as linhas principais acompanham essa trajetória não realizada do fusca, criando um chão para ele passar – chão este que proveio de uma fotografia diferente. No último plano há mais dois carros e duas casas de madeira, com árvores escuríssimas desaparecendo no plano de carvão preto que cobre a parte direita do desenho.

No primeiro plano, junto ao fusca, desenhei um varal de tapetes de couros que percorrem todo o panorama e se inclinam na direção do observador até desaparecerem do outro lado da composição. É o trajeto por onde o carro estacionado seguiria se não estivesse impedido por um banhado, logo à frente, por sobre o qual o varal de tapetes segue.

Cada uma das fotografias que compõe a imagem de referência possuía algo que me interessava, e elas pareciam ter naturezas bastante diferentes enquanto paisagens, que poderiam criar uma diferenciação interessante entre os planos de um mesmo desenho. O desenho, portanto, envolve procedimentos fotográficos, de projeção, e de colagem digital. Com o carvão, joguei com contrastes de claro e escuro e com interrupções entre formas orgânicas e regulares, os couros, o carro, a vegetação.



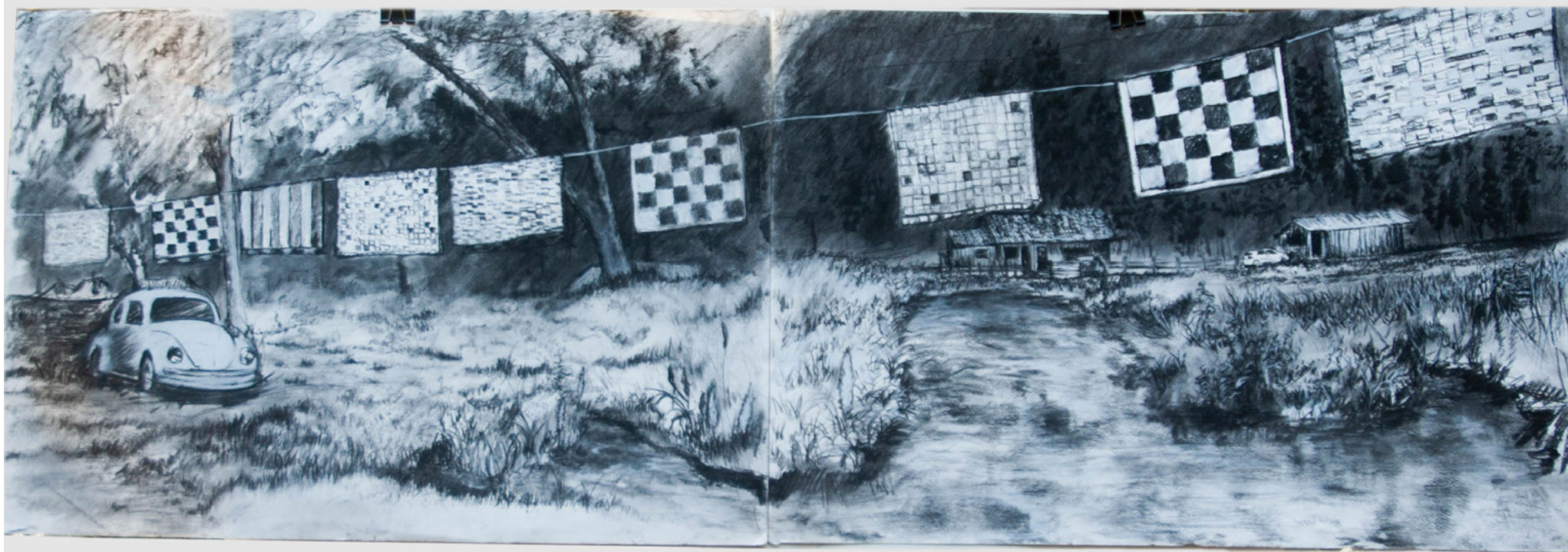


Fig. 6: Motivos de couro (220x75cm)





Fig. 6: Motivos de couro (detalhe)



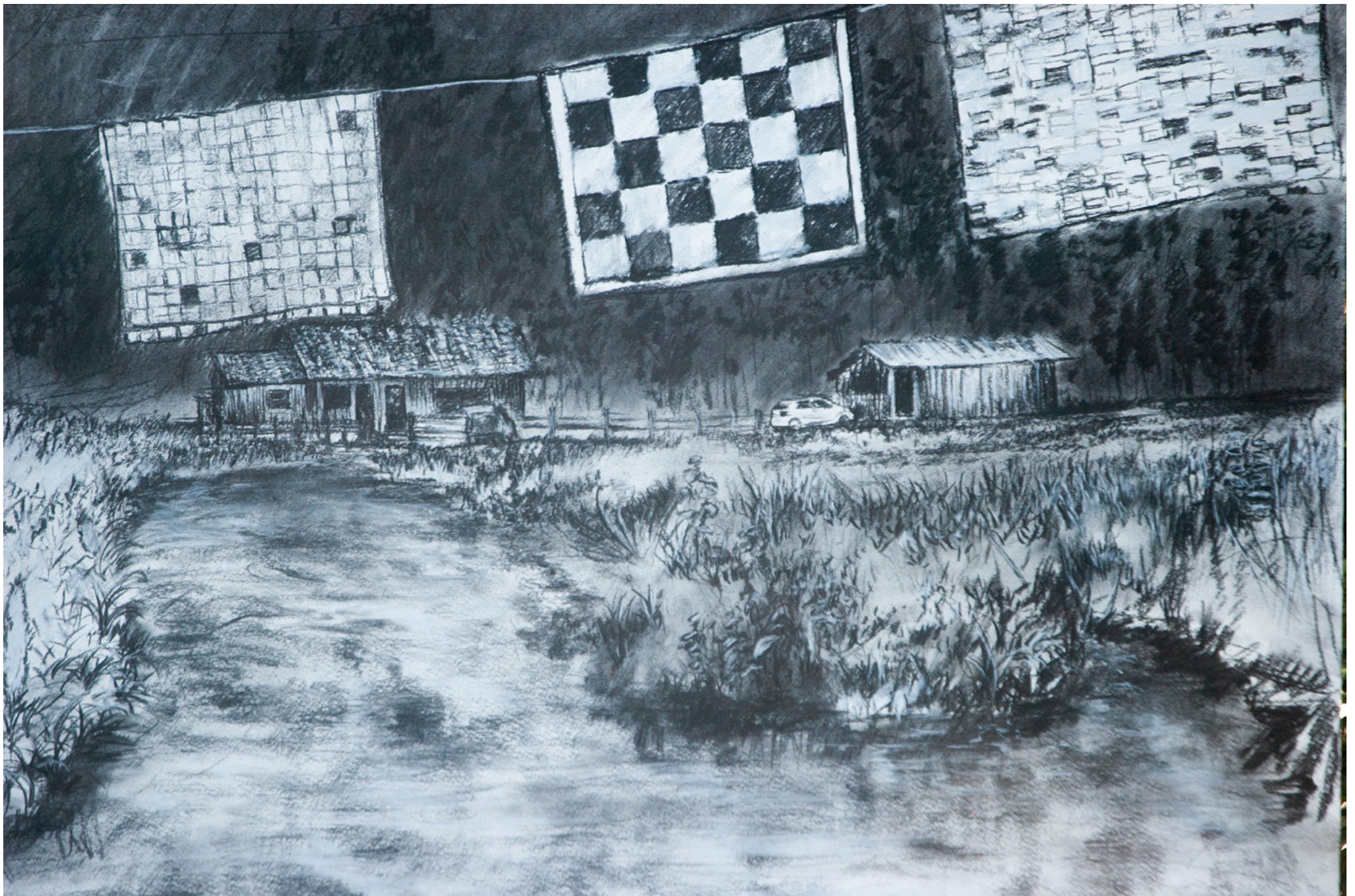


Fig. 7: Motivos de couro (detalhe)



### **1.1.3. Monólogo**

Para fazer esse desenho, fiquei uma tarde inteira (e mais algumas horas do outro dia) observando e desenhando em grafite os arredores de uma casa na serra, enquanto passava uma tarde agradável com meu amigo e seus pais. Depois, o desenho ainda ficou um mês no ateliê em São Francisco de Paula, mais um mês guardado na casa de uma amiga, e enfim algumas semanas no meu apartamento novo, onde acredito ter finalizado ele, mas sem certeza.

O trabalho mostra uma cadeira em um deck de madeira, e o fundo está repleto de vegetação selvagem. O excesso de formas, volumes e grafias, dá uma certa exuberância na imagem que contrasta com o assunto representado, uma cadeira desocupada em um lugar onde nada acontece. Note-se, portanto, que o trabalho ao mesmo tempo em que registra um período prolongado de observação em um espaço de ócio e contemplação, registra também um processo longo de trabalho no ateliê, de intervenções finas, após eu já ter abandonado o referente.





Fig. 8: Monólogo (110x75cm)





Fig. 9: Monólogo (detalhe)





Fig. 10: Monólogo (detalhe)



#### **1.1.4. Entre pastos**

O desenho possui aproximadamente 841cmx594cm, e retrata uma cena rural pacata. Na metade direita inferior uma fileira de moirões corta a imagem na diagonal e em perspectiva. Algumas vacas pastam próximas do cerco, e nada parece estar acontecendo. Céu e chão formam ocupam a maior parte do desenho, e constituem dois grandes planos de tratamentos diferentes com o carvão. O céu é todo feito de manchas e raspagens laterais do carvão, com marcas esfumadas pela mão e grandes áreas em branco figurando nuvens. Nesse plano superior, três linhas atravessam o desenho acompanhando o horizonte, suspensas um pouco acima. Se a pessoa está familiarizada com estradas brasileiras, reconhecerá que se tratam de fios de luz.

Abaixo do horizonte está o pasto, feito com muita atividade gráfica, com muita repetição de gestos. Linhas verticais pretas e brancas sobre manchas escuras de carvão formam o pasto e destacam áreas com maior densidade no desenho. Interpõem-se no desenho algumas soluções mais e outras menos figurativas. O pasto parece permitir uma exploração maior de soluções não figurativas, ajustes de contraste e depósitos livres de carvão.



Fig. 11: Entre pastos (841cmx594cm)





Fig. 12: Entre pastos (detalhe)





Fig. 13: Entre pastos (detalhe)



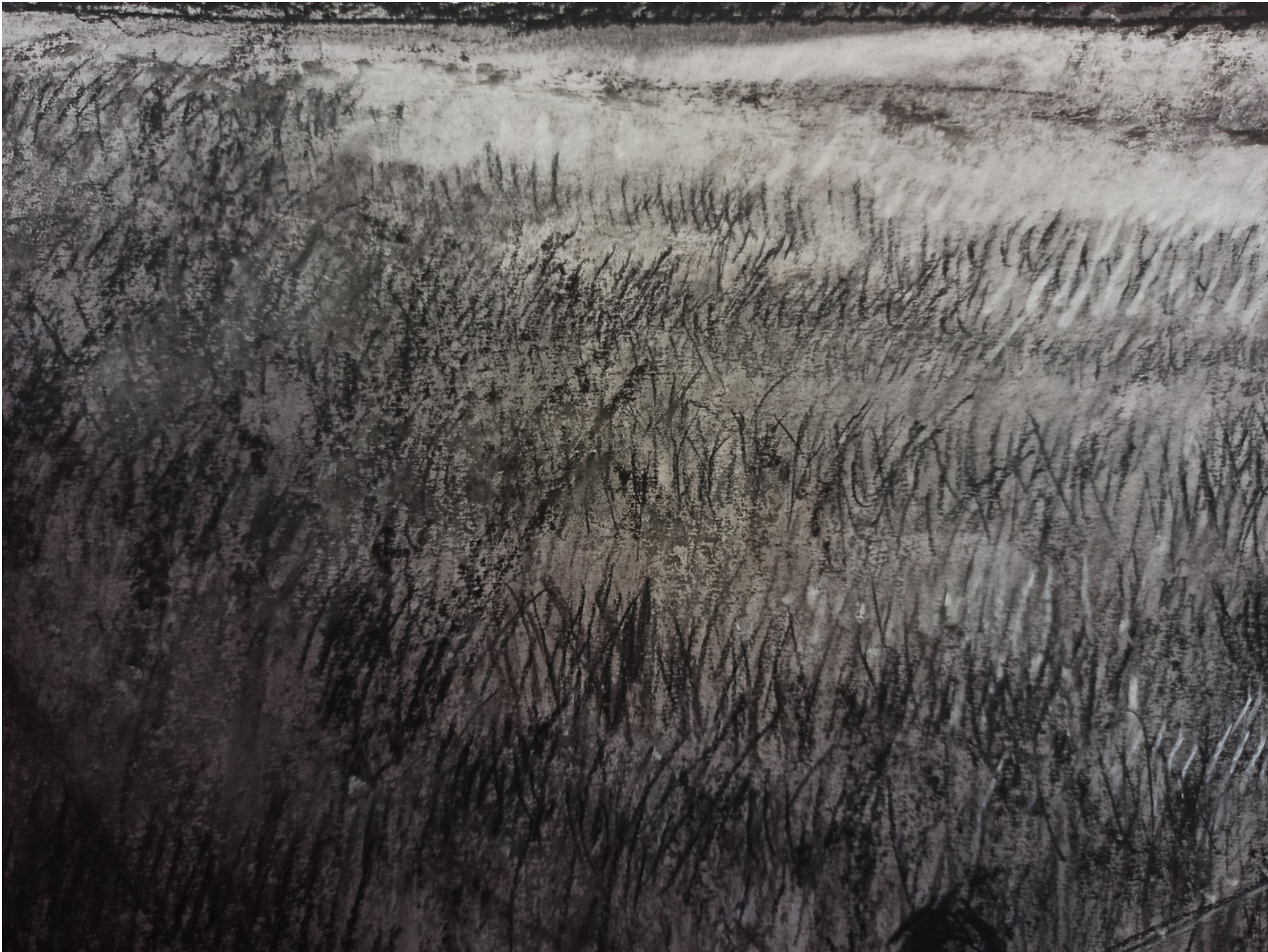


Fig. 14: Entre pastos (detalhe)

### **1.1.5. Paisagem da janela do carro**

Este desenho retrata uma paisagem vista de dentro do carro, provavelmente os morros da serra gaúcha vistos a partir de uma estrada litorânea. Aqui temos diferentes tratamentos do carvão. No primeiro plano, árvores com muito contraste se destacam com grafias muito pretas. O chão vai escurecendo conforme transiciona para um segundo plano, onde está um morro cinza escuro, cujo preenchimento parece ser aquarelado, mas que se trata de carvão espalhado com pincel. Obtém-se assim a ilusão de planificação que a perspectiva atmosférica produz nas coisas distantes. Mais ao fundo, há ainda uma nova coluna de morros que em sua extremidade confunde-se com nuvens. Esse último plano explora somente manchas, efeitos de esfumamento, muita economia de carvão e bastante aproveitamento do branco do papel. E sobre ele, na parte superior do desenho, são descritas linhas muito escuras que saltam imediatamente para um primeiríssimo plano, à frente de todo o desenho, e, ao serem reconhecidas como fios de luz, nos permitem identificar a paisagem como a visão do passageiro do carro.





Fig. 15: Paisagem da janela do carro (841cmx594cm)





Fig. 16: Paisagem da janela do carro (detalhe)





Fig. 17: Paisagem da janela do carro (detalhe)





Fig. 18: Paisagem da janela do carro (detalhe)

### **1.1.6. Prédios da Borges**

O desenho possui 110x75cm, e é uma paisagem urbana, situada na Rua Borges de Medeiros, em Porto Alegre. Os grandes prédios são iluminados por uma luz de fim de tarde, e há bastante sombra projetada. O desenho é cheio de detalhes, possuindo muitas janelas e outros elementos pequenos. A cena retratada é estática, a visão é alta e esconde as ruas onde estariam carros e pessoas. Nada acontece, as coisas apenas estão ali paradas. Porém há bastante material depositado, o desenho é pesado, as coisas são apresentadas com bastante volume e contraste.

Os prédios na parte direita transbordam o enquadramento produzindo grandes faixas verticais, criando certa correspondência com o plano do suporte. Esse destaque para os prédios, as janelas e os planos regulares permite uma certa experimentação autônoma, o estabelecimento de regras internas de repetição e diferenciação que vão ocupando o desenho como uma estampa geométrica, principalmente no lado direito. Em direção ao plano de fundo do desenho, os prédios começam a revelar seus terraços, abrindo uma saída para o olhar em direção ao céu laranja, à esquerda.





Fig. 19: Prédios da Borges (110x75cm)





Fig. 20: Prédios da Borges (detalhe)





Fig. 21: Prédios da Borges (detalhe)



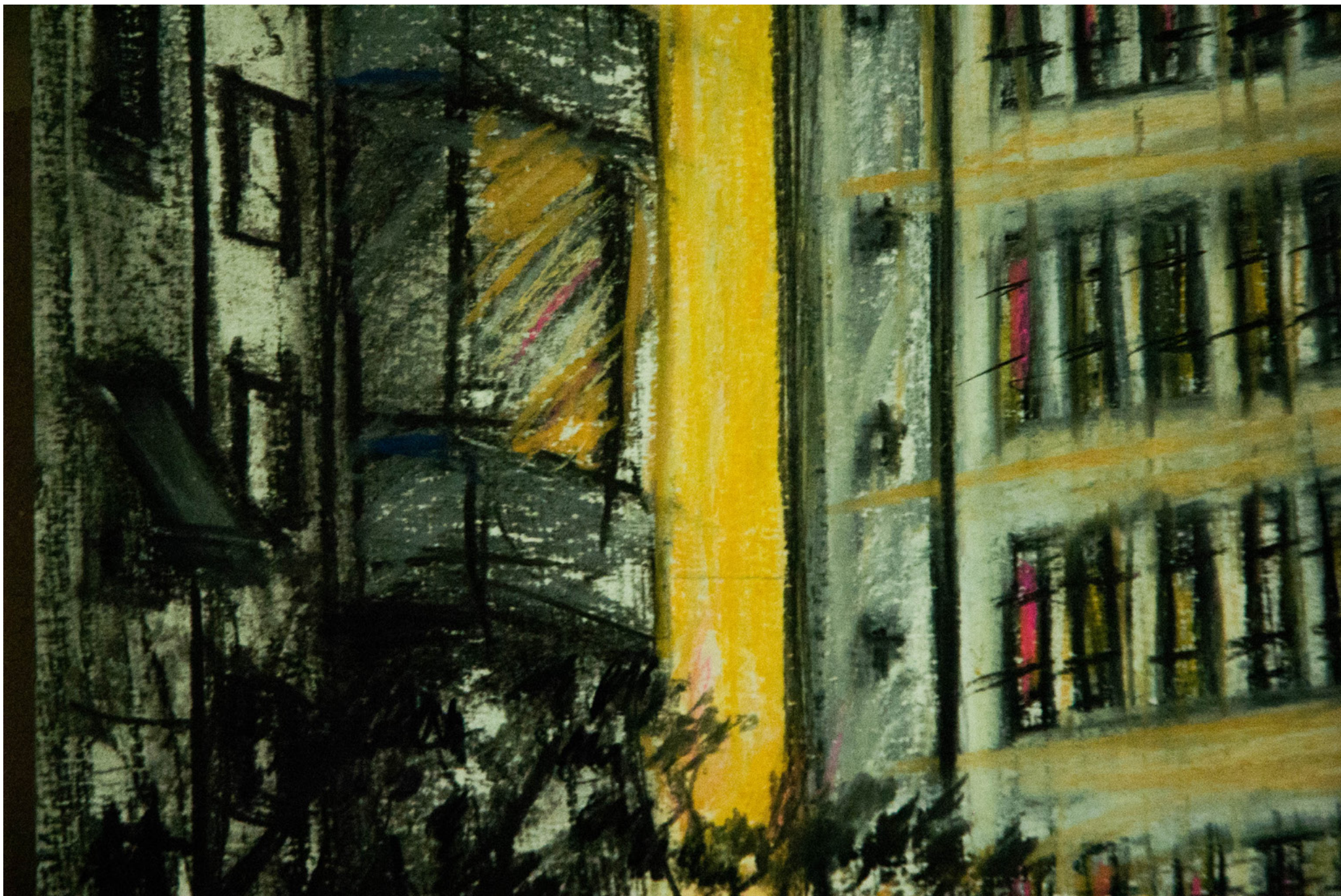


Fig. 22: Prédios da Borges (detalhe)





Fig. 23: Prédios da Borges (detalhe)





Fig. 24: Prédios da Borges (detalhe)



### 1.1.7. Soltadores de pipa

Comecei a fazer pipas por um prazer e uma curiosidade despreziosa, mas também por associações que ela suscita com o paisagismo e o desenhar. Fazer pipas e alça-las no ar é extremamente lúdico e possuo algumas motivações artísticas para fazê-lo, embora eu até então tenha mais um conjunto documental de experimentações do que um trabalho com uma apresentação espacial definitiva. O uso poético das pipas está ainda em aberto.

Os procedimentos são muito parecidos com os de ateliê, envolvendo uma organização de planos, linhas e recortes. Por outro lado, interessa-me bastante a diferença entre o modo como uma representação naturalista propõe uma relação com a paisagem através da semelhança, e o modo como uma pipa a propõe, através de um contato mais direto, uma correspondência aerodinâmica, funcional, ainda que, no fim das contas, a finalidade última da pipa seja simplesmente a de ser alçada. Soltadores de pipas é um díptico de desenhos com 75x110 cm cada, que mostram eu e meu amigo Gustavo Poester fazendo o que o título indica. Esse desenho foi feito a partir de fotografias feitas por Bruna Chiesa em um passeio em São Francisco de Paula, próximo à árvore do desenho *Caminhada possível até uma árvore*. Na passagem da fotografia para o desenho, ampliei a perspectiva e criei mais espaço vazio, diminuindo proporcionalmente o tamanho das figuras humanas.

Assim, as pipas ficam a uma boa altura na representação da cena, ao mesmo tempo em que possuem certo excesso de espaço livre para percorrer no céu. A posição da observadora é tal que no primeiro desenho estamos de frente, e no segundo, de costas para ela. No primeiro, estou em um plano à frente de Gustavo, no segundo, em um plano atrás dele. Assim ocorre um giro na cena, mostrando os horizontes leste e oeste. Os desenhos ilustram também uma passagem da luz do dia, o primeiro possuindo um céu azul, e o segundo, laranja.



Fig. 24: Soltadores de pipa 1/2 (75x110cm)



Fig. 25: Soltadores de pipa 2/2 (75x110cm)





Fig. 26: Soltadores de pipa (detalhe)





Fig. 27: Soltadores de pipa (detalhe)





Fig. 28: Soltadores de pipa (detalhe)





Fig. 29: Soltadores de pipa (detalhe)





Fig. 30: Soltadores de pipa (detalhe)





Fig. 31: Soltadores de pipa (detalhe)



### **1.1.8. Bananeiras**

O trabalho é uma paisagem bastante colorida, com bananeiras agitadas e um céu rosa. Ademais, também se destaca nesse desenho o espaço entre as figuras, preenchido por uma cor forte. Mas são fortes também as cores no interior das figuras. Disso resulta uma planificação do motivo e uma atenção ao colorido. O gráfico aparece aí, entretanto, dando uma boa movimentação e distribuindo os verdes e o rosa pelo papel.





Fig. 32: Bananeiras (42 x 59,4cm)





Fig. 33: Bananeiras (detalhe)





Fig. 34: Bananeiras (detalhe)





Fig. 35: Bananeiras (detalhe)



### 1.1.9 Jogo da memória

A obra é um conjunto de desenhos em pastel oleoso feitos em filtros de café reciclados. Todos os desenhos possuem alguma relação com minha rotina de alimentação. Todos são produtos do supermercado, margarina, detergente, guardanapo, frutas, doce de leite, garrafa térmica, xícara, caneca.

O trabalho recebe o título *Jogo da memória* porque os desenhos, motivos isolados, cada um em um filtro, parecem cartas de um jogo, ao mesmo tempo em que possuem maior ou menor afinidade uns com os outros, parecendo formar conjuntos ou pares. É possível elencar motivos diferentes para reunir certas cartas. O olhar percorre essa constelação tentando identificar a lógica que os dispõe do modo como estão. É muito parecido com a movimentação que realizamos ao jogar o jogo da memória, jogo em que devemos formar pares com as figuras que se repetem. Alguns filtros de café estão vazios, sem desenho, o que produz imediatamente a sensação de que, ou ainda serão desenhados, ou estão virados para trás, como uma carta ocultada. Neste trabalho, porém, não parece haver forma de atribuir a todos os desenhos seus respectivos pares, como ocorre em um jogo da memória. Porque há mais cartas visíveis do que ocultas, e nenhuma delas se repete. Alguns elementos parecem se aproximar por afinidade funcional ou de natureza, como a margarina e o requeijão. Alguns, ainda, estão

próximos simplesmente porque em minha rotina de alimentação costumam estar literalmente próximos uns dos outros, e em alguns casos a proximidade não parece ser justificada. Se não é possível jogar de fato um jogo da memória com a obra, me interessa por como ficamos presos nessa movimentação visual que tenta estabelecer a coerência de um baralho. Trata-se também de uma referência à memória e à experiência de passagem do tempo. O trabalho possui certa fragilidade que é significativa, os objetos foram consumidos e os seus desenhos são feitos de um material tão perecível quanto os objetos que estão ali representados.









Fig. 37: Jogo da memória (detalhes)



Fig. 38: Jogo da memória (detalhes)



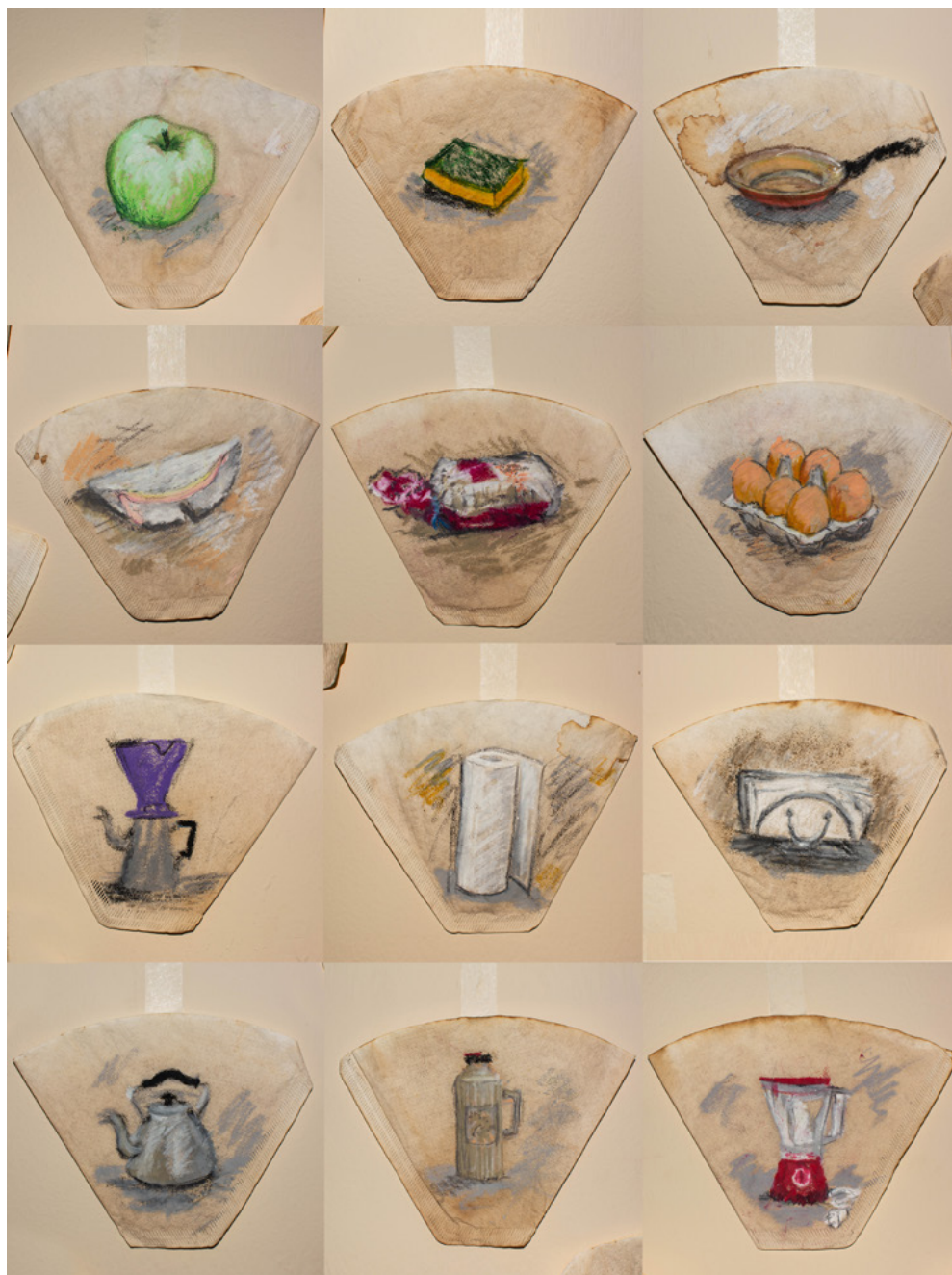


Fig. 39: Jogo da memória (detalhes)



### 1.1.10. Passagens

A obra consiste em uma série de desenhos do céu que pode ser continuada indefinidamente. Todos os desenhos são feitos com pastel seco, e todos repetem o tema. Além disso, as bordas de todos esses desenhos são levemente irregulares, pois o retângulo do papel é feito de rasgos à mão. Os desenhos estão diagramados na parede de forma regular, como se compusessem um calendário, e não é possível dizer se foram destacados de um desenho maior, ou se foram originalmente feitos nas dimensões em que se apresentam. Na verdade, alguns desenhos vieram, sim, de desenhos maiores. Mas muitos não. Muitos foram feitos após o papel ser rasgado.

Minha vontade era a de produzir um contraste entre a imersão dos desenhos de nuvens e sua realidade superficial, sua materialidade leve, sua qualidade de fragmento rasgado, e de produzir também essa sensação de que os desenhos são fragmentos que poderiam formar um todo, um céu picotado e reorganizado.

O conjunto de desenhos, acredito, cria uma movimentação para o olhar. Há sinais muito contundentes do fazer, sinais a partir dos quais nos interrogamos tanto sobre a continuidade dos fragmentos como desenhos como sua continuidade enquanto a imagem do céu que representam. Seria apenas um desenho fragmentado, ou seriam vários? Seria um único céu, ou vários, em dias diferentes? Mas não

é o céu um único e mesmo céu em diferentes dias? E não seriam os desenhos de nuvens, toda vez que aparecem em meu trabalho, um mesmo desenho?

Essa série, potencialmente infinita, consolida uma direção nova em minha produção, a produção de desenhos em série, a formação de conjuntos. É uma abordagem que tem me permitido destacar a realidade concreta dos desenhos, como quem diz, “isto são desenhos, eu os disponho assim”. Estou muito interessado em trabalhar os desenhos em sua objetividade e ainda assim manter a ilusão, manter as figurações. Perceba que assim eu não estou a falar apenas “isto são desenhos”, mas também que se tratam de desenhos de coisas, que eu manipulo figurações sobre minha mesa, as associo com as mãos, pois as considero, enquanto imagens, objetos, tanto quanto quaisquer objetos em meu espaço de trabalho.

Por alguma razão, tenho observado, trabalhar com conjuntos destaca essa realidade objetual das imagens. Uma tal constatação tem sido importante também para desenvolver meus trabalhos em fotografia. Nunca me satisfiz com uma imagem fotográfica única, do modo como no desenho me satisfaço. Os conjuntos, entretanto, às vezes conjuntos pequenos, têm me interessado cada vez mais, e considerar as fotografias objetos físicos tem me instigado a trabalhar mais com a máquina.





Fig. 40: Passagens (aprox. 21 x 29,7 cm cada folha)





Fig. 41: Passagens (detalhes)





Fig. 42: Passagens (detalhes)





Fig. 43: Passagens (detalhes)



## **1.2 – Fotografia e vídeo**

### **1.2.1 – Disparo contínuo desde um guardador de pertences metálicos**

O trabalho consiste em uma série de 29 fotografias, feitas com a ferramenta de disparo contínuo do meu celular, no momento em que o coloquei em uma cesta de pertences metálicos de uma agência bancária. O trabalho é para mim como que uma jogada rápida. A obra possuía todas as condições necessárias para ser feita exatamente como foi, e fazê-la foi como que ser absorvido por um espaço pronto para receber uma ação.





Fig. 44: Disparo contínuo desde um guardador de pertences metálicos.



### 1.2.2 – De um toldo laranja para um todo laranja.

Produzi uma sequência de fotografias aproximando-me de um toldo de feira, até que ele ocupasse a imagem inteira, registrando, assim, essa ampliação do laranja até preencher a totalidade do enquadramento.

O trabalho certamente guarda semelhanças com a ideia de *Caminhada possível até uma árvore*. Aqui, entretanto, pareceu-me melhor mantê-lo como um trabalho de fotografia. O toldo é reconhecido de longe, e vai ganhando destaque. Ao longo da sequência, o que começa a se destacar, mais do que o toldo, é a sua qualidade laranja. O toldo se dispersa como motivo, o laranja passa a protagonizar as fotos, até dissolver o trabalho em um grande plano de cor iluminado. O trabalho me lembra uma explicação que ouvi a algum tempo atrás, a respeito dos estágios de percepção de uma sinalização vermelha em uma autoestrada. Nessa explicação, no entanto, o vermelho enquanto uma qualidade abstraída de seu suporte físico gradualmente ganha objetividade, se figura na percepção como uma sinalização, um pedido de ajuda. Na situação do toldo, não chega a ser verdade que minha percepção perceba primeiro a qualidade abstrata do laranja e somente em seguida sua objetividade. Eu o percebo instantaneamente como um toldo laranja ao longe. Mas percebo que ocorre, sim, o que descrevem como uma qualidade abstraída de seu objeto pela percepção. Talvez por isso mesmo é que eu me interesse por destacar uma tal qualidade,

por dar a ver essa separação entre o laranja e um fundo perceptivo, enfim, essa experiência em que algo salta aos olhos não por ser um toldo, mas por ser luminoso e extravagante.





Fig. 45: De um toldo laranja para um todo laranja (1/4)



Fig. 46: De um toldo laranja para um todo laranja (2/4)





Fig. 47: De um toldo laranja para um todo laranja (3/4)



Fig. 48: De um toldo laranja para um todo laranja (4/4)





Fig. 49: De um toldo laranja para um todo laranja (conjunto)



### 1.2.3 – A idade das fotos

A obra suscita pelo menos duas questões. Em primeiro lugar, o que já foi aqui comentado, sobre uma fotografia ser um objeto, possuir uma materialidade que é significativa e que pode ser explorada pelos artistas, e que é muitas vezes esquecida ou ocultada quando o olhar toma a superfície fotográfica por transparente e se direciona despercebido apenas para o referente. Mas também, e aqui acrescenta-se uma consideração sobre a experiência da fotografia enquanto objeto, o trabalho destaca a duração de nossa experiência com imagens estáticas. Imagens estáticas, quase todas as que estão neste trabalho de conclusão de curso, são também assistidas por nós, possuem duração. E essa duração pode ser pensada como conteúdo ou material.

No trabalho, e com certa ajuda do título, a inserção da duração na experiência da foto serve de analogia à duração material, a idade das fotos, enquanto objeto. Fotos envelhecem como pessoas. As fotos que escolhi são fotos de meu avô, de meu irmão, de meu sobrinho, e do sobrinho de uma amiga. O conjunto mostra pessoas de diferentes idades e fotos de diferentes idades, e crescerá conforme eu selecionar imagens novas e antigas, fotografias antigas de pessoas jovens, fotografias novas de pessoas idosas, etc.

Não costumamos perceber que temos experiências diferentes com

uma mesma imagem estática, quando olhamos para ela em diferentes ambientes. Cada vez mais tenho prestado atenção a essa diferença. Como meu trabalho envolve sobretudo imagens estáticas, este é um fato com o qual estou acostumado. Gosto muito de sentar e assistir meus desenhos como se fossem filmes. A obra destaca essa experiência duradoura que é nossa experiência com imagens estáticas, e destaca também, acredito, o silêncio dessas imagens, que continua sendo comunicado mesmo na filmagem, que não chega a ser absorvido pelo ambiente, nem mesmo quando são assistidas em um ambiente barulhento. Este silêncio que as imagens estáticas projetam, pode soar como o som da passagem do tempo.





Figs. 50, 51, 52, 53: A idade das fotos.

Acesse os vídeos no endereço abaixo:

[https://youtube.com/playlist?list=PLDq2-D\\_5q2IqrxWNdJIvqjVWgdSCW5aAo](https://youtube.com/playlist?list=PLDq2-D_5q2IqrxWNdJIvqjVWgdSCW5aAo)



#### **1.2.4 – Ensaios da Luz**

Em 2018 realizei uma vídeo-performance que consistiu em fazer desenhos de observação de uma vela e queimá-los em sua chama imediatamente após finalizados, até que a vela se apagasse e sobrasse um último desenho de seus momentos finais. Eu queria falar sobre perder desenhos, e de algum modo sobre o próprio desenhar, tarefa solitária, sem fim, e sem resultados finais, em que percebo um constante ensaio para algo que nunca fica pronto.

Quando a vela acaba, no final do vídeo, o último desenho não é queimado. O desenho não chega a aparecer no vídeo, mas por definição faz parte da obra e deve ser exposto ao lado da exposição do vídeo. Neste último desenho a vela está quase completamente derretida, disforme, podendo ser identificada mais pela chama de sua ponta do que por sua integridade física. Com isso inverte-se a relação entre o motivo e sua representação que até este ponto caracterizava a performance: é agora a representação que sobrevive e o motivo que se apresenta consumido pelas chamas. A imagem remanescente e o vídeo aparecem como duas formas distintas de registro, ambas colocando em evidência o desenhar como performance.





Fig. 54: Ensaios da Luz (Vídeo)  
Acesse o vídeo no endereço abaixo:  
<https://youtu.be/Lwbz6q7ieR8>



Fig. 55: Ensaios da Luz - Desenho “sobrevivente”.



## 2. Questões do fazer

Minha formação artística no Instituto de Artes da UFRGS teve certo enfoque em desenho e em fotografia e vídeo.

Ao longo da maior parte da escrita deste trabalho de conclusão de curso estive viajando pelo Rio Grande do Sul e fotografando as paisagens do Estado. Fora natural para mim, até alguns meses atrás, pensar este trabalho como um projeto de paisagens. Porém, desde que me mudei novamente para Porto Alegre e pude assentar-me em um apartamento e instalar um ateliê menos provisório, passei a fazer desenhos de espaços internos, de coisas que me cercam, assim como as paisagens me cercaram nos meses anteriores.

Nestes meses finais de produção percebi que seria necessário falar sobre uma variedade de trabalhos com singularidades e motivos diferentes, ao invés de escolher apresentar uma única faceta de minha produção.

Uma reflexão que tem impactado bastante e de maneiras inesperadas a minha prática artística tem sido sobre o modo como os materiais, os procedimentos do fazer, sejam eles convencionais ou experimentais, se relacionam significativamente com as representações. Se utilizo um material não convencional em uma proposta de trabalho, por exemplo, filtros de café, sempre tenho em mente algum tipo de conjunção ou disjunção significativa com o motivo, uma certa adequação ou

inadequação. Harold Rosenberg dirá “Na arte, ... os materiais são manipulados como se fossem significações” (ROSENBERG, apud CANONGIA, 2005, p. 69). Os materiais estão de certo modo em pé de igualdade com figuras, palavras e conotações.

Por isso, tenho achado importante prestar atenção às coisas, à experiência que tenho delas, e ao que surge na experiência como um subtexto, uma significância, que possa ser manipulada, destacada, transposta, como um recurso de ateliê.

Eu fico bastante tempo pensando sobre as escolhas que vou fazer. É uma parte do processo de ateliê que envolve observar e pensar – observar os materiais, as coisas ao meu redor, e pensar em combinações significativas, que não sejam demasiado fechadas nem demasiado abertas, mas que sejam produtivas para o olhar, como um jogo que gostemos de jogar. Esses pensamentos artísticos podem ocorrer em momentos em que não estou produzindo arte. Também ocorre de muitas vezes, ao estar produzindo em ateliê, tais pensamentos não estarem presentes, quando simplesmente executo tarefas planejadas anteriormente.

### 2.1. Entre ilusão e auto evidência de superfície.

Embora o que eu mais faça seja desenhar, não sinto que uma tal especialização tenha tornado minha prática em desenho mais



autônoma, ou que, em tal direção, eu venha encontrando e destacando em meu trabalho procedimentos específicos do desenho em detrimento de aspectos que me pareçam pertencer a outros meios. Aspectos como a gestualidade, a oposição que se impõe entre linha e fundo, a força do contraste, os efeitos da repetição acumulada, aparecem mais ou menos conforme escolho certos motivos que os solicitam como solução.

Assim, em um desenho de paisagem, por exemplo, há um grande esforço de figuração, ao mesmo tempo em que, ao desenhar um campo de pasto, por exemplo, estou mais interessado nas qualidades abstratas desse campo, a repetição de linhas, a sobreposição entre manchas e grafias, do que com o pasto como motivo. Não sinto que eu esteja cada vez mais a priorizar um embate autônomo com a superfície, isto é, um embate que me levasse a destacar tais qualidades abstratas e suprimir cada vez mais as figurações. O embate com a superfície só aparece após um longo embate com a visão das coisas ao meu redor e meu interesse é de apresentar, na superfície, a construção do olhar do que me cerca e a percepção também de certas qualidades abstratas presentes na visão.

Na verdade, uma grande dificuldade que tive ao longo de minha experiência como desenhista foi encontrar o que dizer sobre meus trabalhos, que devem muito à fotografia e em muitos casos aproximam-

se de um tratamento pictórico. A sensação é a de que oscilo entre abordagens técnicas históricas, sem que haja em meu trabalho uma tendência à abstração, ou à autoevidência da superfície do desenho, ou ainda à maior expressividade do gesto.

Vejo-me, muito mais do que perseguindo um estilo ou um modo de desenhar, perseguindo motivos que falem e mostrem para mim algo sobre desenho. Por isso, acredito que os desenhos que trarei aqui merecem ser vistos não tanto, ou não somente, segundo suas qualidades abstratas, formais, gestuais, mas também segundo o que está neles representado: uma casa, uma pessoa sozinha, uma praia vazia, uma caminhada em um sítio desconhecido, e assim por diante, de tal modo que a ilusão alimente uma reflexão sobre suas especificidades, ao invés de ocultá-la. De um modo geral, vejo a especificidade do desenho justamente nessa sua duplicidade, de ser como que inevitavelmente ilusório, produzir com muita facilidade, por suas qualidades materiais, uma ilusão de profundidade, e de ser, por outro lado, extremamente auto evidente, com materiais que transparecem no resultado final, de ser um meio com o qual é muito difícil ocultar sua feitura, um espaço onde se depositam ações difíceis ou até impossíveis de se reverter.

Se por um momento nos reportarmos à Greenberg, sobretudo aos seus ensaios *Vanguarda e Kitsch* e *Pintura Moderna*, traremos à luz



um pouco da problemática que aflige-me ou pelo menos que afligiu-me até determinado momento de minha trajetória. Nesse texto, o crítico norte americano defende uma pintura que produza uma auto evidência de sua superfície bidimensional, a tela. Na verdade, sua teoria compreende o modernismo como uma trajetória que vai do ilusionismo antigo à explicitação da pintura enquanto objeto bidimensional (GREENBERG, 2008). Trajetória essa que corresponde a uma distinção entre as vanguardas modernistas e o kitsch, isso é, os produtos de massa, que o autor associa esteticamente ao tipo de experiência que as próprias instituições de arte legitimavam até a consolidação dos valores modernistas pela crítica (GREENBERG, 1997, p. 22, p. 29). O ápice desse movimento de planificação estaria no expressionismo abstrato representado principalmente por Jackson Pollock.

Faço essa menção a Greenberg porque suas ideias são muito divulgadas em nossa formação acadêmica. Ser um artista figurativo na universidade propicia-nos a entrar em um conflito mental quando nos deparamos com as ideias greenbergianas. E até certo momento posso dizer que essa foi a maneira como eu lia o modernismo – o que não levou-me a fazer arte abstrata, mas pelo contrário, a preferir não fazer. Porque sempre pareceu a mim que pinturas abstratas, quaisquer que fossem, significavam todas a mesma coisa, e esta

coisa era a tese de Greenberg. Hoje em dia me interesse por muitas pinturas abstratas, principalmente quando reconheço nelas sinais do fazer, e mais ainda quando identifico em um artista uma liberdade para inventar usos inesperados dos materiais.

Ainda assim, continuo fazendo desenhos figurativos, e os motivos se espalham por outras formas de trabalho. Ademais, ao mesmo tempo em que meus desenhos são muito ilusórios, enxergo neles os materiais que utilizei para fazê-los e não considero que faço uso destes materiais de modo a escondê-los do observador. Não obstante, sempre testemunho algo de muito diferente entre meus desenhos e as imagens de referência, por mais rigorosa que possam ser as técnicas de transferência para o papel.

Willian Kentridge, na sua conferência intitulada *Elogio das Sombras* (KENTRIDGE, 2013) resume muito bem o que estou tentando dizer. O famoso desenhista traz, como recurso argumentativo, um relato pessoal. Trata-se de uma apresentação de mágica em que o performer estoura bolhas de sabão com um martelo, produzindo o som estridente de vidro quebrando, criando a ilusão poderosa de que as bolhas são de vidro. Ele narra:

Cada bola de vidro se quebrava com o som familiar e inconfundível de cristal quebrado. Cada bolha se transformou em vidro quando se quebrou. As bolhas eram de vidro. Então o performer, com um movimento de seu pulso, levantou a borda de seu colete e mostrou, por debaixo, um pequeno



sino preso ao cinto. No instante em que ele estourou cada bolha, ele tocou a campainha, transformando o sabão em vidro. Ele então soprou mais bolhas e as estourou.

Novamente eles se tornaram vidro; embora o sino, a técnica, a ilusão, fossem visíveis. O prazer transformou-se no prazer de estar tão preso na tensão daquilo que podia aparecer e ser visto, e ainda assim não ser. Nós, o público, nos tornamos os performers, nosso ato de acreditar e desacreditar ao mesmo tempo.

Esse relato é utilizado por Kentridge para fazer oposição a talvez o mais antigo anti-ilusionismo paradigmático, o da caverna de Platão. O artista expõe uma inteligente superação da oposição entre ilusão e auto evidência, como a que se faz presente nos ensaios já mencionados de Greenberg, mas também uma superação da própria oposição platônica entre ilusão e conhecimento. Ele conclui essa seção afirmando que O movimento de nós mesmos como observadores mais ou menos esclarecidos em direção a uma consciência de nós mesmos como agentes do entendimento. O prazer no momento em que cremos e não cremos ao mesmo tempo, é um sentimento de auto-afirmação. Esta divisão, crente e descrente, torna-se uma fissura no edifício de Platão.

Tenho esta passagem quase como um paradigma, uma libertação de meus receios e uma afirmação do conhecimento na produção da ilusão de profundidade que meus desenhos sempre insistiram em realizar.

## 2.2. Espaços vazios ou “espaço entre”

Em alguns dos meus trabalhos é possível perceber uma preocupação em desenhar áreas de transição, espaços que normalmente não se destacariam. Por exemplo, se desenho paisagens em que algum animal, pessoa ou objeto está em cena, é muito comum que eu deposite mais esforço, mais tempo e um maior acúmulo de material não sobre estes motivos, mas sobre o espaço ao redor deles. Assim é que nos trabalhos *Caminhada possível até aquela árvore* (sobretudo nos três primeiros da sequência), *Entre pastos* e *Motivos de Couro*, é possível perceber um destaque para o chão, o pasto, a grama roçada, as nuvens. Mais do que o fusca, as árvores, as vacas, está desenhado o chão por onde estes seres se locomovem ou repousam. Observe que nestes espaços, por exemplo, o pasto, os personagens ou objetos não realizam muita coisa. O fusca está estacionado, as vacas simplesmente pastam. Mas, se considerarmos este espaço não sob o ponto de vista da narrativa figurada, mas de sua fisicalidade, veremos que aí temos, pelo contrário, um espaço carregado de ação, mas da ação do fazer, de intervenção do desenho.

Meus desenhos, volto a afirmar, não parecem seguir o caminho de uma explicitação maior de suas qualidades físicas e nem o caminho contrário, o de um ocultamento cada vez maior das mesmas. Alguns de meus desenhos mais naturalistas são também os desenhos onde



o fazer, e não tanto o tema, foi a preocupação central. Em *Entre pastos*, me esforcei para representar não os animais ali presentes, mas o próprio procedimento repetitivo de desenhar o pasto. O pasto forma uma grande superfície da paisagem, que em geral costuma ser menosprezada pela representação naturalista e tratada como mero espaço entre coisas representadas – como ocorre, por exemplo, com as paisagens de fundo em muitas pinturas históricas. Ora, justamente as coisas e seres é que estão ali pouco desenhados, como que esvaziados de desenho. As três vacas que pastam próximas do cerco de moirões são silhuetas quase despreenchidas, figuras planificadas com uma massa uniforme de cor. Em termos de depósito material, elas é que formam um espaço “entre” os espaços propriamente investidos de carvão e gestualidade.

Recentemente um professor que assistia à apresentação dos meus desenhos observou que um tal tratamento do espaço, quer dizer, a escolha de desenhar o espaço entre as coisas mais do que as coisas, é algo que Greenberg elogia na pintura cubista.

Para ser mais preciso: no final do seu ensaio *Vanguarda e Kitsch*, Greenberg menciona o espaço cubista como um continuum que une as coisas, diferente do espaço nas obras dos grandes mestres, que, em conformidade com a espacialidade da escultura, as separa (GREENBERG, 1997, pág. 180-181):

Os antigos mestres perseguiram os efeitos esculturais não só porque a escultura continuava a lhes dar lições de realismo, mas também porque a visão pós-medieval do mundo ratificava a noção comum de espaço como algo livre e aberto, e de objetos como ilhas nesse espaço livre e aberto. O que se insinuou na arte moderna é a noção oposta de espaço como um continuum que os objetos infletem mas não interrompem, e de objetos como constituídos por sua vez pela inflexão do espaço. O espaço, como um continuum ininterrupto que conecta as coisas ao invés de separá-las, é algo muito mais inteligível à visão do que ao toque (daí outra razão para a ênfase exclusiva no visual). Mas espaço como aquilo que une em vez de separar também significa espaço enquanto objeto total, e é esse objeto total que a pintura abstrata, com sua superfície mais ou menos impermeável, “retrata”.

É curioso, e talvez contra intuitivo, notar que estes “espaços entre” se façam presentes em trabalhos com um espaço perspectivo convencional, e que no interior deste espaço essas áreas de transição chamem atenção para qualidades abstratas do desenho e para os procedimentos que o engendraram. Parece-me que o pasto faz referência à bidimensionalidade da superfície: ele deixa-se ver como um acúmulo de linhas pretas e brancas sobrepostas, e mostra o seu fazer, sua persistente repetição gestual. Além disso, parece também unir as coisas mais que separá-las. Entretanto, não o faz no mesmo sentido que a pintura cubista, que produz uma superfície opaca, que se choca com o olhar ao invés de ceder-lhe passagem. É um espaço entre



coisas, e une as extremidades do desenho, mas ainda é um espaço de ilusão de profundidade. A ilusão é mesmo reforçada pela fileira de moirões na parte direita. O espaço perspectivo é definitivamente estabilizado, como que instruindo o espectador a seguir a profundidade da ilusão. Sem os moirões, a ilusão apresentaria-se um pouco mais ambígua, quer dizer, seria um pouco mais difícil perceber o espaço tridimensional ilusório que se estende pelo chão.

Em *Caminhada possível até uma árvore* há uma estratégia semelhante, no que diz respeito a selecionar um motivo estático sem nenhum drama aparente.

Mas há uma diferença notável, que justificou ao longo do processo a minha escolha de transformar a obra, que já possuía uma identidade coerente enquanto uma série fotográfica, em um trabalho de desenho. Em *Caminhada possível até aquela árvore*, de fato, os seres representados não dramatizam nenhuma cena, nenhuma ação muito significativa da natureza. Mas a sequência de desenhos atesta uma caminhada do observador, narra uma ação em paisagem. O espaço ilusório, organizado como uma sequência, registra uma espécie de performance. Ao mesmo tempo, este espaço, considerado pelo viés de seus sinais do fazer, por suas qualidades abstratas, registra uma ação em ateliê, ações sobre a superfície do papel, e expõe qualidades abstratas, pontos, linhas, padrões gráficos. Se em *Entre pastos* temos

uma oposição entre a percepção do espaço como um espaço de ação do desenho (com seus sinais do fazer) e um espaço de não-ação, de quase repouso (o espaço ilusório onde as figuras das vacas pastam monotonamente), em *Caminhada possível até aquela árvore* a tensão que se mostra é entre um espaço de ação representada (a caminhada até a árvore) e um espaço de ação do desenho. Gosto de pensar que caminhei duas vezes até a árvore, uma com os pés e uma com a ponta do grafite.

Considerações sobre a natureza da ilusão como as de William Kentridge apareciam já no livro *Arte e Ilusão*, de Ernest Gombrich, e em especial eu gostaria de destacar seus comentários sobre as ilustrações do livro *The Passport*, de Saul Steinberg. O desenhista faz um retrato e uma paisagem aproveitando a forma de uma impressão digital de um polegar. No retrato, a marca do dedo forma uma cabeça; na paisagem, forma o céu de uma pintura, fazendo referência às pinceladas de Van Gogh. Gombrich escreve (1986, pág 209):

Steinberg descobre, aqui, que podemos ver uma impressão digital como uma impressão digital – ou como um Van Gogh. A descoberta feita pelo próprio Van Gogh foi imensuravelmente maior. Ele descobriu que se pode ver o mundo visível como um vórtice de linhas. Para muitos de nós, campos arados e ciprestes sugerem Van Gogh. A representação é sempre uma rua de mão dupla. Ela cria um elo, ensinando-nos a passar de uma interpretação para outra.



De desenho em desenho, vejo meu trabalho assemelhar-se a tratamentos muito diferentes, às vezes resultando em imagens mais expressionistas e carregadas de materialidade, às vezes justamente evitando isso e aproximando-se de um desenho mais econômico e mais descritivo. E esses tratamentos muitas vezes são escolhidos conforme uma necessidade ou uma conveniência que um motivo solicita, ou que uma proposta ou regra de trabalho impõe à execução. Assim, os motivos estão em geral atravessados, em minha prática, com suas possibilidades de execução. Eu estou interessado naquilo o que as coisas que vejo possibilitam-me fazer sobre a superfície do papel, quer dizer, como se um motivo, por exemplo a paisagem, fosse um tabuleiro versátil sobre o qual posso jogar diferentes jogos de representação.

### **2.3. Entre motivos e modo de representá-los**

Em todo o processo de ateliê parece-me inevitável constatar que eu tenho, de um lado, uma série de instrumentos para desenhar, e, de outro lado, aquilo o que desejo desenhar.

De um lado, o dos materiais, do modo de desenhar. Um horizonte amplo de possibilidades. Do outro lado do processo de ateliê está aquilo o que eu desejo desenhar. São minhas imagens de referência impressas,

ou meu arquivo de fotos no computador, com fotos feitas por mim ou por outras pessoas. Esse lado, entretanto, envolve inclinações muito pessoais, desejos, e também envolve um trabalho mental maior, pelo menos inicialmente, de planejar a projeção das imagens de referência no espaço e sua organização como conjunto.

Esta dualidade que enxergo em meu processo de trabalho, e que também se manifesta em obras de arte em geral, é investigada por alguns autores em suas análises do modernismo e da arte contemporânea, sobretudo nos escritos que defendem a ideia de que o modernismo, e sobretudo a arte contemporânea, enfatizam cada vez mais a importância do fazer. O fazer é valorizado como significativo para a obra.

Alguns autores defendem que trabalhos como os de Rauschenberg e Jasper Johns consolidam um novo tipo de espaço na pintura.

Alberto Tassinari, em seu livro *O Espaço Moderno*, desenvolve a teoria segundo a qual o espaço inaugurado pelo modernismo é um espaço do fazer. Para esse autor, o modernismo desenvolve-se principalmente opondo-se ao espaço naturalista, negando-o. Por isso, é muito difícil encontrar nele aspectos positivos de um esquema espacial genérico, como se pode fazer no caso do estudo do Renascimento. Mas um aspecto positivo o autor compreende que exista, e que reside no esforço moderno de construir um “espaço em obra”. O espaço em



obra, afirma o autor, “surge como um território do fazer, onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo” (TASSINARI, 2001, p. 44).

Ele encontra em Rauschenberg esse espaço moderno completamente formado, e afirma que desde então o modernismo saiu da fase de formação e entrou em uma fase de desdobramento.

O que ele chamará de fase de desdobramento do modernismo é a fase em que se elimina completamente o espaço naturalista ainda presente na fase de formação (até os anos 1950), dando lugar a um espaço que se identifica completamente com o fazer (TASSINARI, p. 138). Artistas como Jasper Johns e Rauschenberg são exemplos dessa fase do modernismo. Embora não seja nosso objetivo aqui pormenorizar os elementos que caracterizam o trabalho de Jackson Pollock como um espaço em obra ainda em formação e o de Johns um espaço em obra plenamente formado, há de se destacar o que ele considera este espaço em obra plenamente formado, e, portanto, uma obra moderna da fase de desdobramento (TASSINARI, pág. 138):

Quando o espaço moderno se encontra formado, a resposta à questão que relaciona a obra pronta e o fazer da obra muda de figura. Torna-se possível dizer que a obra deixa ver tudo o que é relevante quanto ao fazer da obra. Não há mais resíduos ópticos ou naturalistas que levem a uma individuação ainda naturalista do seu espaço, pois num espaço em obra o próprio espaço da obra é um sinal do fazer da obra. A consideração sobre o fazer da obra pode

voltar-se inteiramente para a obra pronta.

Outro autor também identifica nas pinturas dessa geração uma mudança radical no modo de construir e apresentar um espaço. Leo Steinberg, destacando principalmente certas pinturas de Rauschenberg, introduz em seu texto o conceito de *flatbed* para caracterizar esse novo tipo de espaço, que para ele se caracteriza por fazer referência não simplesmente à bidimensionalidade da pintura, mas à sua horizontalidade. A *flatbed* é uma superfície horizontal, e nisso ela se diferencia da pintura dos expressionistas abstratos, por ali ainda existir um tipo de superfície que remete à verticalidade da visão ereta do ser humano (STEINBERG, 2008, p. 19). É merecedor de nota aqui seu comentário sobre a obra *Erased De Kooning* (2008, p. 21):

Quando apagou um desenho de De Kooning, exibindo-o como Desenho de Willem de Kooning apagado por Robert Rauschenberg, estava realizando mais do que um gesto psicológico multifacetado; estava, mudando - tanto para o espectador quanto para ele mesmo - o ângulo segundo o qual nossa imaginação confronta a obra; transformando a evocação de um espaço do mundo, realizada por De Kooning, em algo produzido por meio de um ato de fricção sobre uma mesa.

Embora meus trabalhos não explorem muito uma eliminação radical do espaço naturalista, acho que as noções de *flatbed*, de Steinberg, e de espaço em obra, de Tassinari, ajudam a pensar sobre o modo



como certos trabalhos, e talvez a maioria dos trabalhos em desenho, remetem a um espaço como o de uma mesa de trabalho horizontal, com fragmentos, desenhos de observação, fotos.

O mais correto seria afirmar que meus trabalhos, nos termos de Tassinari, configuram um espaço em obra em formação, e não um espaço em obra completamente formado como os da fase de desdobramento. É como o autor caracteriza as obras que retomam investigações com o espaço naturalista. Mas parece-me que esta nova maneira de trabalhar a superfície, consolidada na pintura nos 1950, é até hoje paradigmática, é quase uma exigência de nossa época. E também parece-me que a valorização do desenho enquanto linguagem, a profusão de artistas desenhistas e de teorias sobre o desenho, desde pelo menos os anos 1980, quase sempre destacam essas qualidades horizontais, qualidades de uma superfície de ação que não consegue encobrir seu fazer daquele modo que caracteriza um processo de pintura naturalista. Apenas para dar um exemplo, trago aqui um trecho de um ensaio de Mário Bismarck, em que ele faz uma análise sobre este tipo de espaço processual enquanto um espaço característico do desenho. O autor afirma que (BISMARCK, 2000, p. 1-2):

Esse espaço que se situa entre a ideia e a sua imagem, esse espaço que trabalha a ideia, que a reconfigura, que coloca em evidencia o

fazer, que convoca e coloca em confronto o passado e o futuro, o conhecido e o desconhecido, o conhecimento e o reconhecimento, a tradição e o novo, as linguagens gráficas, as suas convenções e as suas limitações, esse é o espaço onde o desenho se faz, esse é o espaço operativo do desenho, é aí que o desenho se resolve. É essa actividade, esse espaço de disponibilidade que torna o desenho como coisa diferente das outras actividades artísticas como a pintura e a escultura, porque, fundamentalmente se institui como processo, como acto e não como resultado, não necessitando de se definir, de se concluir numa “obra”, de se “conformar”.

Ou seja, o espaço do desenho, muitas vezes um espaço literalmente trabalhado na horizontal, sobre uma mesa, é um espaço que deixa-se ver como espaço de ação. Por mais que um artista represente ali uma ilusão convincente, acredito que, tanto quanto um trabalho possa ser reconhecido como um desenho, ele deixará transparecer as ações e os movimentos que dão forma às intenções do desenhista. Bismarck prossegue (pág. 2):

Assim o desenho institui-se como um espaço privilegiado de investigação, no desemaranhar dos fios do pensamento, em que, desenhar é como clarificar os passos, percursos e estratégias da nossa consciência, trazendo-os à superfície do suporte. A própria fragilidade dos meios gráficos do desenho, com a sua dificuldade técnica de encobrir as marcas produzidas, de as esconder, melhor do que qualquer outra técnica artística, tende a deixar visíveis os vestígios gráficos do pensamento, as marcas residuais dum percurso ou de uma errância, os seus arrependimentos, facultando a legibilidade de uma memória visualizada, da sua procura de criação de sentidos. Pela sua simplicidade de meios, ao contrário da pintura e da escultura (basta-lhe um lápis e um papel), o desenho possibilita



uma imediaticidade e uma proximidade entre o fluir do pensar e o registo gráfico, interpondo entre estes o mínimo de entraves e de percas.

[...]

Estamos então a falar do desenho como processo, do desenho como verbo, do desenho como acção, como capacidade de processar informação, de se conjugar com a elasticidade do pensar, na acção de fazer, ver, rever, errar, recusar, destruir, reconstruir, corrigir, alterar, diversificar, divergir, seleccionar, clarificar, formar, conformar, deformar, reformar, prosseguir... desenhar.

A despeito destas considerações sobre desenho e suas semelhanças com as teorias sobre o espaço moderno, é importante ressaltar que a fotografia não saiu ilesa de uma tal modernização do espaço e do léxico da arte contemporânea. Se uma fotografia é altamente ilusória e dependente da ilusão ótica de profundidade, por outro lado, hoje em dia, é absolutamente aceitável pensar a prática fotográfica a partir dos conceitos de espaço em obra, no caso de Tassinari, e de *flatbed*, de Steinberg. Porque fotografias podem ser (e são) literalmente trabalhadas sobre uma mesa, e uma infinidade de procedimentos sobre uma espacialidade horizontal podem ser realizados significativamente para formar um conjunto fotográfico. Isso ocorre em diversos trabalhos do artista francês Pierre Bismuth, por exemplo quando ele expõe pôsteres fotográficos desamassados após terem sido transformados em esculturas de origami por um origamista profissional. Ou quando

um artista manipula fotografias, rasgando-as, recortando-as, colando-as, chamando a atenção para sua fisicalidade, como nas colagens de Gordon Matta-Clarck. Mesmo quando não se trata de uma manipulação horizontal, me parece quase impossível não pensar o espaço de montagem de uma fotografia como um espaço que sinaliza o fazer, que encena, a partir do modo como se dispõe no espaço, a sua própria produção e o pensamento do fazer subjacente.

#### **2.4. Questões sobre fotografia**

O ateliê não circunscreve completamente meu expediente de trabalho artístico. E assim como a experiência do que está fora do ateliê, lugares, paisagens, visões que tive, são trazidas para dentro dele, é muito comum que o contrário também ocorra, isso é, que o ateliê se expanda para as atividades rotineiras, para a experiência não necessariamente artística da vida, que se pense artisticamente em momentos em que não se está em ateliê.

A fotografia é um recurso muito utilizado por mim quando estou fora. Muitas vezes, vejo-me imerso em uma experiência que poderia ser apresentada como um trabalho artístico. Estou na rua, e de repente percebo que estou imerso em um espaço em obra ou espaço de jogo. Algumas coisas estão acima de mim, postes e fios e pombas, enquanto algumas estão abaixo, padrões no chão, produtos vendidos



por vendedores ambulantes, pombas também, e eu percebo tudo isso com certo ritmo. Entro em um banco, sento em uma fila de cadeiras de uma agência bancária. Penso no tempo, penso em desenho, no espaço horizontal como espaço de arte, observo aqueles caminhos da fila em agências bancárias, feitos por balizas ou linhas desenhadas no chão, e isso me faz pensar em *Dogville*, o filme de Lars Von Trier. Em uma exposição, em outra ocasião, com a mesma curiosidade, ando pelo museu tirando fotos das linhas no chão que demarcam a distância mínima que devemos manter das obras.

É como se, em meio a minha experiência cotidiana, algo se destacasse e adquirisse a autonomia de uma obra, restando-me apenas realizar uma documentação adequada.

Assim é que produzi alguns trabalhos aqui apresentados. *Disparo contínuo desde um guardador de pertences metálicos* é um trabalho calcado nos procedimentos, nas possibilidades performáticas da câmera. Estabelecer regras diversas, regras inesperadas, significativas, para formar conjuntos, é uma maneira de caracterizar minha atitude com a fotografia. Já no caso do políptico *De um toldo laranja para um todo laranja* o sentido do conjunto certamente é importante, mas há também uma organização interna em cada imagem, questões de composição, que se fazem presentes a despeito da significação do conjunto. A terceira imagem sustenta sozinha, com sua composição

diagonal e o plano de cor forte, uma experiência fotográfica dinâmica. O conjunto, mais uma vez, é para mim uma maneira de dar sentido ao fazer fotográfico, dar a ver um projeto, um pensamento em obra, uma experiência, uma identidade.

A maior parte de meus desenhos envolve o uso de uma imagem fotográfica de referência. Portanto mesmo quando estou tratando de desenhos, a fotografia está presente como um recurso que uso para ver, para enquadrar o mundo.

Outro aspecto importante de minhas fotografias está no fato de que as trato como objetos, e não como imagens virtuais. Mesmo as fotografias que ainda não imprimi e dispus no espaço, mesmo essas ainda estão sob um regime de manipulação que as trata como objetos físicos. Minha experiência favorita com fotografias é a experiência de tê-las em minhas mãos. Sou obcecado por murais com fotografias de família, essas disposições despretensiosas que tratam todas as imagens, a despeito das ilusões, memórias e sentimentos que carregam, como o que são, objetos de papel.

## **2.5. Hans-George Gadamer: Arte como jogo**

A teoria de Gadamer da arte como jogo está exposta em sua obra principal, *Verdade e Método*, mas um texto menor, intitulado *A Atualidade do Belo*, o autor retoma esta questão e faz considerações



sobre arte muito proveitosas para pensar a prática artística. Para o filósofo, jogar envolve uma liberdade para a autodeterminação de regras, sem que se tenha aí um objetivo final. O jogo passa a existir desde que o ser humano simplesmente

“[...] discipline e ordene por si mesmo seus chamados movimentos de jogo, como se aí existissem objetivos, por exemplo, como quando uma criança conta quantas vezes a bola pode bater no chão antes de escapular-lhe das mãos” (GADAMER, 1985, p. 39).

As regras de um jogo, portanto as de uma obra de arte, são estabelecidas livremente, mas dentro de um horizonte de possibilidades.

Desse modo, para um artista ocorre bastante que algo em seu trabalho seja como é porque precisa ser como é, sem que isso represente para ele uma amarra à tradição, um limitante técnico ou qualquer outra coisa que não uma autodeterminação de sua própria obra, uma identidade que se quer dar ao trabalho.

Nas palavras do autor (1985, p. 38):

Quando é que se fala de jogo e o que está implicado nisso? Certamente de início o ir e vir de um movimento que se repete constantemente – pense-se em certos ditos como “o jogo de luz” ou “o jogar das ondas”, em que há um constante ir e vir, ou seja, um movimento que não está ligado a uma finalidade última. Isso é notadamente o que caracteriza o ir e vir – que nem um nem outro extremo é o alvo do movimento, o ponto no qual ele descansa. Além disso é claro que a tal movimento condiz um espaço de jogo.

A noção de arte como jogo me parece muito proveitosa para a prática artística porque está de acordo com um fato que considero importantíssimo: o artista, em sua prática, repete muito. Uma pesquisa artística, acredito, envolve sempre um certo número de tentativas, apostas, obstinações que podem ou não tomar a forma de um trabalho. Se se pode atribuir a artistas a capacidade de inventar coisas, não se deve ocultar com isso o fato de que artistas passam muito tempo reproduzindo e desenvolvendo padrões, imitando procedimentos e processos, em suma, repetindo. Este fato é totalmente contemplado pela teoria da arte como jogo.

Gadamer afirmará (1985, pág. 38-39):

Agora o especial do jogo humano é que o jogo tanto pode incluir a razão, essa característica tão própria do homem, de poder dar-se objetivos e tentar alcançá-los conscientemente, como pode também anular a característica distintiva da razão de impor-se objetivos.

Se o jogo não tem um propósito fora de si, é importante considerar que, apesar disso, o processo de construção de um jogo envolve dinâmicas internas para as quais o útil, a razão, a necessidade, têm lugar. É comum que em momentos de ócio ao ar livre, momentos de disposição para divertir-se com os pensamentos e com a contemplação das coisas, nesses momentos algo apareça aos olhos como necessário para a nossa prática artística.



Em seguida o filósofo afirma que o jogo assume qualidades de um ser autossuficiente (1985, p. 38):

A liberdade de movimento aventada aqui inclui ainda que este movimento tem que ter a forma do auto-mover-se. O auto-movimento é a característica básica do que está vivo. Tal já descreveu Aristóteles, formulando o pensamento de todos os gregos. O que é vivo tem o impulso do movimento em si mesmo, é auto-movimento. O jogo aparece então como um auto-mover-se que por seu movimento não pretende fins nem objetivos, mas o movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto-representação do estar-vivo.

A questão da autonomia abre-se no texto de Gadamer. Uma obra de arte deve possuir uma identidade que nos permita reconhecê-la como a obra que é. A obra de arte possui uma configuração própria cujo reconhecimento na recepção faz parte do seu movimento de auto-representação. O jogo não possui, afirma Gadamer, outro sentido que não o de ser posto em movimento. O jogo “em última instância, é portanto a auto-representação do movimento do jogo” (GADAMER, 1985, p.39).

Parece-me de grande serventia afirmar que o desenhista “joga” com o desenho, e o fotógrafo com a fotografia, de modo semelhante a como dizemos que um violonista “toca” violão. Algumas ressalvas são importantes, entretanto.

Nas atividades artísticas das artes visuais, parece-me menos comum

a ideia do fazer como um jogo, em comparação com o quanto uma tal caracterização é comum na música.

A destruição progressiva do espaço naturalista pelo modernismo, bem como a posterior reabilitação desse tipo de espaço na pintura e na arte em geral, e, por último, a ideia de que hoje seja permitido fazer de tudo em arte, colocam para os artistas visuais um enorme desafio e os deixam muitas vezes sem saber para onde ir, em que linguagem se ancorar, como entrar em um jogo duradouro de aprendizagem.

Pensar a atuação do desenhista e do fotógrafo como jogo permite lançar para estes campos de atuação um olhar frutífero. Permite trabalhar categorias importantes para esses campos sem incorrer em inferências sobre especificidade técnica, sobre o que é ou não a natureza de cada meio, ou seja, trabalhar questões como ilusão, autoevidência, fisicalidade, imaterialidade, virtualidade, como recursos de um jogo ou de um espaço em jogo. A frontalidade da pintura, a autoridade documental da fotografia, em suma, tudo o que costuma ser associado a cada prática, a expectativa que temos dos meios, podem ser usadas pelos artistas para propor uma movimentação de jogo em suas obras.

Todo o artista encontra, apesar de toda a liberdade que lhe é oferecida, o que repetir, alguma regra, alguma maneira de fazer ou dispor as coisas. E conforme o artista repete seus movimentos, seu trabalho



adquire uma identidade de jogo, uma autorreferência que passamos a reconhecer na sua obra enquanto o que ela é.

### 3. Conclusões

Uma discrepância inicial que eu via nos meus trabalhos foi sendo substituída por uma melhor compreensão de suas relações e de meus interesses. A própria seleção dos trabalhos mais antigos, e as atitudes de trabalho mais recentes, revelaram para mim recorrências de certos assuntos e modos de proceder, e sugerem caminhos possíveis para minha prática artística. Escrever enquanto se produz ajuda a dar sentido às escolhas que fazemos.

Os conceitos teóricos utilizados nesse trabalho de conclusão foram aparecendo no texto após a descrição e reflexão sobre as obras, pois penso que o principal deve estar no topo, para poder ser retomado com facilidade.

As noções de espaço em obra e sinais do fazer, de Tassinari, e o conceito de *Flatbed*, de Steinberg, pareceram-me importantes para discutir a atualidade de minha prática artística, suas relações com certas reivindicações do modernismo e da arte contemporânea, principalmente as de que as obras façam referência a si mesmas, ao seu processo, sua materialidade, seus contextos.

O conceito de jogo, de Gadamer, me ajudou a pensar o meu fazer artístico como uma proposição para o espectador, ajudou a refletir

sobre como uma poética vai se desenvolvendo com o estabelecimento de regras. Me ajudou a ver que diversos padrões de visualidade, autoevidência de superfície ou ilusão naturalista, podem ser trabalhados como elementos de um jogo. Assim é que me movimento pela tradição, por tratamentos históricos, mais expressionistas ou mais descritivos, objetivos, submetidos a tratamentos mais ou menos convencionais.

Se ultimamente venho trabalhando mais com séries e venho destacando mais a materialidade de meus trabalhos, é provavelmente porque os conjuntos nos convidam a jogar. Você escolhe o seu favorito. Você imagina tudo aquilo desagrupado, reordenado, embaralhado, redistribuído. Tento fazer com que o pensamento de ateliê se exponha, e ao mesmo tempo tento dar às obras o caráter de um pensamento ainda em andamento.

Essas categorias aparecem em meus trabalhos não como uma posição normativa, mas como escolhas significativas que fiz (ou não fiz) em cada obra.

Sinto que meus objetivos como artista são despreziosos. Meu desejo quase sempre é criar jogos interessantes, oferecer uma movimentação produtiva para o olhar. Não desejo dificultar as coisas para a recepção.

Faço um convite, para que vejam as coisas, na medida do possível,

como também as vejo. Quero trazer o público para a rotina do artista visual, na qual as coisas que vê são transformadas em propostas de trabalho. Mostrar que a observação e o cotidiano servem ao artista de matéria.

Cada vez mais, percebo que meu trabalho está sendo feito com certa naturalidade, com certa tranquilidade. Às vezes um projeto me vem à mente em um estalo. Às vezes simplesmente percebo que estou juntando arquivos para ter uma ideia e que ainda não a tive, mas que falta pouco. É também comum ficar sem ideias. Mas, sinceramente, é prazeroso. Porque assim podemos trabalhar as antigas ideias mal executadas. E, além disso, é muito prazeroso e muito importante ter tempo para “jogar” com a fotografia, o desenho, o vídeo, como uma criança joga bola, como um jovem toca violão, sem estar imerso em um projeto específico.



## Referências bibliográficas:

BISMARCK, Mário. **Desenhar é o desenho**. Rio de Janeiro: 2007. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/19089/2/470.pdf>

CANONGIA, Lígia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GADAMER, Hans-George. **A atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Tradução de Celeste Ainda Galeão. Tempo Brasileiro, 1985. Rio de Janeiro.

GOMBRICH, Ernest H. **Arte e ilusão**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GREENBERG, Clement. **A pintura moderna**. In: BATTOCK, Gregory. A nova arte. Editora Perspectivas, 2008.

GREENBERG, Clement. **Vanguarda e Kitsch**. In: FERREIRA, Glória. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

KENTRIDGE, William. **Elogio das sombras**. In: TONE, Lilian. William Kentridge: Fortuna. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013e.

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios – confrontos com a arte do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

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