

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - BACHARELADO

LIANE MARIA JUNGES

**FIGURA E FUNDO:**  
**PERCEPÇÕES RÍTMICAS ENTRE O CONCRETO E O ABSTRATO /**  
**PARADOXO DO SIGNO MÓVEL**  
Hibridismo entre meios

Porto Alegre, 2021

LIANE MARIA JUNGES

**FIGURA E FUNDO:  
PERCEPÇÕES RÍTMICAS ENTRE O CONCRETO E O ABSTRATO /  
PARADOXO DO SIGNO MÓVEL**  
Hibridismo entre meios

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharelado em Artes Visuais pelo curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Porto Alegre, 2021

LIANE MARIA JUNGES

**FIGURA E FUNDO:  
PERCEPÇÕES RÍTMICAS ENTRE O CONCRETO E O ABSTRATO /  
PARADOXO DO SIGNO MÓVEL**  
Hibridismo entre meios

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para a  
obtenção do título de Bacharelado em Artes  
Visuais pelo curso de Artes Visuais da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, abril de 2021.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Niura Legramante Ribeiro

Profa. Dra. Tetê Barachini

## **AGRADECIMENTOS**

Reintero agradecimento a minha orientadora e Profa. Dra. Daniela Kern pela importante orientação nesta monografia e desde já aos demais professores da Banca.

Especialmente à profissional em metodologia científica, Sueli Arisi, sem a qual esse trabalho não seria possível, uma vez que sempre sanou meus problemas quanto à formatação e regras da ABNT, ao longo nestas conclusões.

Que Seja Luz Sempre!!!

Aos demais colegas que participaram ou contribuíram de alguma maneira para que este projeto fosse realizado.

Agradeço a Deus e, à minha família inclusa.

ELO do Dicionário= m. cada uma das argolas que constituem uma cadeia. Cada um dos fatos cujo conjunto é a história de uma época, de um período. Parte de um todo. O que tem o diâmetro do círculo formado pelo polegar e o indicador, quando unidos pelas extremidades.

ELO NUMÉRICO M. Diz se do conjunto de vários números que gozam da propriedade de ter uma soma, diferença ou produto de dois quaisquer deles (iguais ou distintos) ainda pertencente ao conjunto dado. (Dicionário Enciclopédico Brasileiro, 5. ed. Porto Alegre: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, RGS, Edição 1267 51267-A – Globo, v. A-F).

## RESUMO

Na relação figura e fundo trabalho a percepção: o sensível entre semelhanças e diferenças rítmicas, por contraposição. Paradoxo temporal entre o concreto e o abstrato. Processo dialético entre real e virtual e design em leituras da Gestalt. O deslize do sensível é produzido por uma metáfora à incongruência do conflito. A matriz C do processo criativo, entre ritmos espaço-temporais. Sendo a expressão sensível um paradoxo (temporal) a própria essência da geometria da forma, modulada entre ritmos à unidade sintética na abstração. No conflito a resposta encontra-se na própria matéria dado o fato novo, a nova unidade cognitiva e, por definição a mimesis apresentada como algo que ainda não existe. Uma nova unidade sintética, o motivo expresso nos conteúdos formais. O significantes contido nos materiais, nas formas dos conteúdos através dos quais permitem *mimetizar* minha personalidade, no sentido de linguagem, pois o pensamento está para a linguagem, como o universal está para o particular. Costuro elos como unidades que visam o todo, textos e contextos deslocados, figura e fundo ressignificados numa nova combinação. Na contemporaneidade a realidade já vem pré-figurada, pelo mito que é imposto na ordem ideológica da supraestrutura. Contudo, no mercado da estereotipia a linguagem do corpo é apenas um universo de possibilidades à reversibilidade paródica a construção da alteridade: o imaginário. Também o corpo é um produto cultural e histórico. Passagens paradoxais e unidades rítmicas do signo entre o significado e o significantes da forma estão entre o concreto e o abstrato. No informe o terceiro elemento é sempre móvel, pois a verossimilhança do índice é um simulacro do real e, por analogia está para a relação figura e fundo dos conteúdos formais entre ritmos a percepções visuais. Ritmos (2D) e, modulações (3D), a geometria, o contorno entre figurativo e abstrato. Com efeito, à percepção visual, ocorridas no córtex cerebral, por semelhanças e aproximações, sintomas. Todos os ângulos dos espaços do *entre* em relações de oposições paradoxais, podem remeter a uma estereotipia da representatividade, que também contém algo de alteridade em relação ao duplo e por transposição à fala mítica, a regra, em geral. A alteridade na estereotipia é um jogo de possibilidades, onde o corpo e suas representações são a morada da esfera cultural e geográfica do ser. Tensões das relações de semelhanças e diferenças constituídas no espaço. Segundo Lukács: *encontra-se o sentido quando chega-se ao final*. Uma vez que o processo é prioritário. Mimesis no materialismo histórico, pois toda a matéria é histórica, e o pensamento também.

**Palavras-chave:** Figura/fundo. Simulacros. Estereotipia. Linguagem/corpo repetição.

## LISTA DE FIGURAS

Figura I “Santa Ceia” .....	15
Figura III B Raio X Col. Vert. ....	16
Figura III Semelhança por analogia.....	18
Figura II Anselm Kiefer.....	19
Figura XI- A <i>Retrato Louis-Francois B. Ingres</i> XI-B “O Quadro Negro” Malevich....	20
Figura Pesquisa em Sinóide Helicoidal Linear .....	22
Figura Quadro VIII figura e Fundo.....	25
Figuras diversas: Porfundidade ótica em superfícies planas: analogias .....	26
Figura VII Arte Egípcia .....	28
Figura K Liane M. Junges.....	28
Figuras “Orquestra de Violinistas e Semi-ótico construindo .....	29
Figura IV A Visão Panorâmica .....	36
Figura X “Concreto”, XI “Figurativo Abstrato” e XII “Esquemático” .....	40
Figura XII Malevitch, Kasimir. Preto sobre fundo branco (estudo) 1913.....	42
Figuras Diversas: texto e o contexto em ação .....	43
Figuras Elos Perceptivo: Recortes, Colagens, Assemblages e Gravuras .....	46
Figura XI “Placas de Aço Empilhadas .....	47
Figura XII “O Paradoxo” .....	49
Figura de Fotogramas .....	50
Figura “Linguagem Privada” .....	53
Figura: Imagem .....	57
Figura “Percepções Sensoriais” .....	59
Figuras Humanas da Santa Ceia, Morte de Marat e Mondrian .....	63
Figuras Metáforas em Sentidos Múltiplos.....	65
Figuras Fotograma, Objeto e Numérico .....	67
Fotogramas Cor Virtual .....	70
Figuras X- B e C “Trilhos/Coluna” .....	72
Figura Simoblogia das palavras .....	73
Figura “O Descarrilar dos Sentidos” .....	74
Figura “Paradoxo do Signo Móvel / Descarrilar dos Sentidos” .....	75

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 BREVE HISTÓRICO E EXPERIÊNCIAS</b> .....	<b>15</b>
<b>2 ANALOGIAS ESPAÇO-TEMPORAIS. COMPARANDO ENQUADRAMENTOS</b> ..	<b>17</b>
2.1 ESTAR ENTRE ABSTRAÇÕES: REAL E IMAGINÁRIO .....	17
2.2 SEMELHANÇA POR ANALOGIA E O SISTEMA CLÁSSICO VIRTUAL .....	18
2.3 O SISTEMA CONTEMPORANEO VIRTUAL: O ENQUADRAMENTO DE ANSELM KIEFER .....	20
2.4 PROCEDIMENTOS ANALÓGICOS FORMAIS ENTRE REPRODUÇÃO E COPIA. COLAGEM E MATERIAL .....	23
<b>3 RITMOS METAFÓRICOS / ISOMÓRFICOS / BINÁRIO</b> .....	<b>25</b>
<b>PARADOXO ENTRE FIGURA E FUNDO: PERCEPÇÃO E IMAGINAÇÃO</b> .....	<b>ERRO!</b>
INDICADOR NÃO DEFINIDO.	
3.2 ABSTRAINDO A FIGURAÇÃO. A MUSICALIDADE DO RITMO / SENSações	30
2.3 A DEGRADAÇÃO DA FORMA (SIGNIFICADO) E DO FUNDO (SIGNIFICANTE)...	42
<b>4 ANALOGIA EM PERSPECTIVAS, ISOMETRIAS ENTRE O CORPO HUMANO E O NUMÉRICO</b> .....	<b>49</b>
<b>5 PROCEDIMENTOS DAS IMAGENS DA FIGURA XII DE “O PARADOXO”</b> .....	<b>54</b>
5.1 PROCEDIMENTOS NO EXTERIOR DA OBRA “O PARADOXO” .....	56
<b>6 PERCEPÇÕES SENSORIAIS E ESPAÇOS INTERSTICIAIS</b> .....	<b>61</b>
<b>7 OS SIGNOS QUE REPRESENTAM AS FIGURAS DESLOCAM-SE PARA AS QUE REPRESENTAM SUAS ESTRUTURAS</b> .....	<b>65</b>
7.1 A METÁFORA DE SENTIDOS MÚLTIPLOS DE MÉRET OPPENHEIM .....	67
7.2 ÍCONE DA COLUNA VERTEBRAL (2D) ÀS MODULAÇÕES INDICIAIS (3D) SUBJETIVAS .....	68
<b>8 TORNAR SEMELHANTES POR MEIOS NÃO SEMELHANTES. DIAGRAMA ANALÓGICO: O BINÁRIO E O ÍNDICE</b> .....	<b>70</b>
<b>9 TEORIA DE SISTEMAS: ÍCONES PUROS E DIAGRAMAS</b> .....	<b>72</b>
<b>10 O GÊNERO E AS REPRESENTAÇÕES IDEOLÓGICAS EM RELAÇÃO AO TRABALHO</b> .....	<b>77</b>
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>79</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>83</b>

## INTRODUÇÃO

Dentre muitos questionamentos inerentes à prática de produtora em Artes Visuais estudo o tema Figura e Fundo, a ocupação do espaço onde o Imaginário situa-se numa relação paradoxal entre o concreto e o abstrato: virtual, analógico, semiótico. Onde Lugar e vazio se substituem um ao outro permanentemente: “O Lugar é tributário do vazio incorporal” (CAUQUELIN, 2008, p. 37). O lugar emerge do vazio como aquilo que repentinamente é ocupado por um corpo. Anne Cauquelin em *Frequentar os Incorporais* ajuda-nos ao entendimento da relação figura e fundo em perspectiva virtual na contemporaneidade. Ela traça um paralelo com os incorporais dos estóicos: lugar, tempo, vazio e o exprimível. Esse jogo entre mundo e vazio, entre espaço com corpo e espaço sem corpo, no interior do mundo propriamente, existe uma alternância semelhante e incluso a linguagem interior, a fala no pensamento através do espaço- tempo.

Questões ligadas a conceitos como leituras visuais da Gestalt implicam num trânsito da figura com o fundo. E, entre signos na totalidade da obra, tais como “linhas curvas”, o contorno no figurativo e manchas no abstrato. Sobretudo passagens entre o concreto e o abstrato; virtualidades espaço-temporais. Adota-se um viés linguístico voltado aos conteúdos da forma em leituras de imagens, tais como: “A Santa Ceia” de Leonardo da Vinci e, as “Placas de Empilhamento” de Richard Serra, por comparação analógica (semelhança por simetria) binárias (figura e fundo, 0 e 1). Exploro a percepção em ritmos e analogias simétricas (sintaxe e semântica); apresentando reflexões com desdobramentos na História da arte, da cultura visual e da Arte Contemporânea.

Minhas atividades envolvem práticas relacionadas a trabalhos de artistas de diferentes períodos que continham semelhanças e diferenças visuais em suas produções, comparando procedimentos entre eles. Atuo por observação e síntese: imaginar, criar e agir em minhas buscas de soluções autopoéticas. Também observo características contextuais e autobiográficas em minhas produções. Resumidamente: percepção, design e comunicação visual implicam no deslize do sensível em sua essência como passagens atendendo aos conteúdos formais entre figura e fundo. Interioridade e exterioridade da linguagem visual. Passagens do concreto ao abstrato. Em síntese a dissolução formal (em diferentes sintaxes semânticas) dos entes em figuras de linguagens simbólicas: metáfora, índice e

ícone. Priorizou-se, desta forma, o imaginário por comparações a sensações e o uso da intuição ao deslize do sensível, a fuga ao modelo único. Bem como passagens da linguagem semiológica entre: signo, significado e significantes do mito. Ao psíquico semiológico de Duchamp (3D). Fenômenos operatórios do Diagrama de Deleuze.

Inicialmente, interessava-me tratar das interações entre corpos representados no espaço com ênfase à percepção em leituras visuais da Gestalt e suas implicações fenomênicas. Tal interesse é fruto de minha trajetória de artista produtora que se cruza com as atividades por descoberta que observei ao acompanhar atividades de Ensino no campo das artes ligadas a procedimentos através das ações entre minha mãe e seus alunos a partir de minha infância e de meu estágio em Licenciatura em Artes. (<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/97670>).

E incluso ao fato de eu ser irmã gêmea não idêntica: *entre* minha irmã e eu, somos uma cópia diferente. Comparo a *Migração do Mito* com as formas de representação do corpo na contemporaneidade, ao que Barthes chama de metalinguagem, porque é uma segunda Linguagem, na qual se fala da primeira: ao significante de sentido; no plano do mito de forma. Quanto ao significado não há ambiguidade possível: continua sendo denominado de conceito. Assim a escrita e a imagem; o contorno da forma é igualmente importante na análise, ambas constituem uma Linguagem objeto, ambas são dotadas de uma função significante.

Observo que um signo pode ser percebido e ressignificado em qualquer parte da tríade (significado, significante e signo) do encadeamento semiológico; o que instiga uma ressignificação e um input em termos linguísticos, em arte e em comunicação. Lembrando o psíquico semiológico do Ready Made de Duchamp. E, em termos isomórficos, estendo também à *linguagem do corpo e estereotipia* a que se refere Henry Jeudy em **O corpo como objeto de arte**, numa alteridade do ente, que explicarei melhor mais adiante.

Assim as modulações rítmicas entre cheios e vazios dos entes, o contorno, as sensações rítmicas remetem-nos a muitos lugares díspares. Presenças e ausências dialéticas. Movimento, opticidade e ritmos ligados à minha memória são tratados por figuras de linguagens, metalinguagens: metáforas do paradoxo da unidade, analogia da ambiguidade paradoxal do ente espaço temporal (contorno /corpo = elo / vazio).

Mimesis entre objeto real e objeto ideal (diferente) no aspecto estético e artístico (repetição, cópia, estereotipia, clichê, diagrama, simulacro) da *linguagem de meu corpo* ao abstrair a essência dos conteúdos das formas no mundo das coisas, a partir de minha subjetividade. Ambiguidades paradoxais entre vazios de lugares, elo de medida das contiguidades paradoxais. O imaginário, o deslize do sensível, semelhança dada por uma queda fragorosa rítmica entre o concreto e o abstrato.

Aprofundo se a percepção e a forma são apreendidas pela aparência ou pela essência e se elas são determinadas e aplicadas pela funcionalidade em relação ao design do corpo: estereótipo em repetição e cópia e se a rede neuronal intui percepções tipológicas deste. Descrevo a questão da ocupação do espaço em relações paradoxais (concreto versus abstrato) e entre leituras antropomórficas e resignificação da memória, isomórficas. No plano, no tridimensional e em vídeo. Objetivo estruturas híbridas que pertençam à cadeia semiológica do signo em vídeo. Passagens entre meios. Contextos multimidiáticos. Bem como ao design da comunicação visual. Investigo de que forma o contato com as obras de outros artistas e a realidade do mundo das coisas, na contemporaneidade, refletem a minha produção de sentidos. Pretende-se explicar tais questionamentos à medida que evolui esta minha pesquisa.

Ao longo da pesquisa, a proposta foi se delineando, tendo como recorte as relações paradoxais da relação entre figura e fundo em ações da linguagem do corpo, memória e experiências do corpo, observando procedimentos no meu ato de fazer das obras a abstrações formais. Análise sintética e sintática, levando-me a conhecer por descoberta, como consequência de meus atos. Numa reinserção circular com minha experiência do corpo remeto a similitudes analógicas. Sintaxes semânticas que aderem de muitos lugares e que, no processo criativo, adquirem sentidos de pensamento lateral, quando se suporta ambiguidades em busca da solução de problema (pensamentos divergentes). O que se tornou um desafio muito grande dada as singularidades e particularidades dos autores. Parto, assim, do pressuposto de que eu sou também uma escavadora de sentidos.

Dentre muitos questionamentos inerentes a minha prática, mediando um conhecimento significativo, liga-se a ela a emissões de palavras, insights de minhas ações. Assim, propor por comparações paralelas entre semelhanças análogas; entre imagens e leituras visuais comparativas descrevem a consequente noção de conjunturas em pensamentos associativos, no que prima por uma dissertação

descritiva, comparativa. Procuo responder se este *pari passu* pode tornar significativo o desenvolvimento da criatividade ao deslize do sensível metafórico. Quais as peculiaridades inerentes a esta busca de sentidos criativos, por contraposição e de que forma o contato com as obras se refletem na minha produção. Pretende-se explicar tais questionamentos à medida que evolui esta minha pesquisa.

Relaciono figura e fundo entre original e cópia (diferença e repetição). Ordem e ritmo. Modulação. Isomorfias sensitivas. Pretendo elucidar estas buscas em fontes primárias tais como: Gombrich “Norma e Forma” e Rudolf Arnheim, em “Arte e Percepção Visual”. Merleau Ponty, em “Fenomenologia da Percepção”. Gilles Deleuze, em Francis Bacon: Lógica da Sensação.

Deste modo, no primeiro momento darei ênfase às experiências vivenciadas no percurso de artista-produtora e observadora e em cruzamento com questões teóricas ao longo deste estudo. Relações paradoxais entre espaço, corpo e obra constituem um corpus para a construção da alteridade. Como aportes teóricos, utilizo-me de leituras tais como Summers, Barthes, Deleuze, Dménéch, Levy, Baudrillard, Cauquelin, Connor, Krauss, Steinberg, Henry Jeudy, Duchamp, Ponty e Maurício Puls. Huberman. Witgeiter. E recorro aos artistas como Da Vinci, Kiefer, David, Mondrian, Malevich, Ingres, Duchamp, Pollock, Geraldo de Mattos, Richard Serra, Oppenheim, Judy Chicago, Ana Mendieta. Velásquez, Mary Richardson, Francis Alys. Christine Melo. Por fim, é considerada a posição da dialética da relação figura e fundo, um paradoxo heterogêneo, onde a ideia de “imediatez” do Ready-Made está logicamente relacionada ao abandono da ideia segundo a qual a linguagem teria um sentido próprio, existindo independentemente da vontade de um dado interlocutor. E, por não visar à origem, ele torna-se paradoxal. Mito de origem, das coisas que surgem sem causa, de deslocamentos de textos para contexto exilados.

Para a Linguagem do vídeo, Christine Mello associa desconstrução, contaminação e compartilhamento e seus procedimentos poéticos ao pensamento das extremidades do vídeo. Um organismo interligado e suas potenciais experiências artístico-comunicacionais que acontecem entre situações limítrofes, fronteiriças, experimentais. Os procedimentos desconstrutivos relacionam-se com as vanguardas históricas, a partir dos anos 90, como nas manifestações dadaístas de Marcel Duchamp. Sua retomada dá-se na perspectiva de discussão da arte/vida

durante os anos 1960 e 1970 (como as do Fluxos), como na videoarte de Nam June Paik e Wolf Vostell. Hoje, na desconstrução da criação eletrônica entre música e vídeo digital, remix de Scanner e Spooky (internacional), e do VJ Spetto e Luiz DuVa (Brasil).

Já a relação figura e fundo em ritmos analógicos tomando por base o que Deleuze descreve na obra Francis Bacon: Lógica Da Sensação (2007), sobre a lei mais importante da analogia, que diz respeito ao tratamento das cores. O contorno está numa relação de coexistência ou de proximidade modulada pela cor (3D) e não mais numa relação forma e fundo (2D) (DELEUZE, 2007, p. 121). Quando descreve a obra de Bacon diz que seus três elementos eram a estrutura, ou suporte; a figura e o contorno que encontram sua convergência efetiva na cor. O agente da linguagem analógica: o diagrama não age como um código mas como um modulador operatório do fato novo; a mudança da unidade. Vejo nisto a passagem do concreto ao abstrato ou o início da elipse do sujeito da obra. Contudo, trato a relação figura e fundo como um signo paradoxal no qual se equiparam conteúdos formais em leituras isomórficas entre imagens visuais: Clichê; arquétipo; estereótipo; simulacro; cópia e repetição e da Gestalt. Tento responder de que forma essas relações envolvem minhas atividades e como estão interligadas. Como são construídos esses sentidos, a partir das relações por comparações e por descoberta e como estas leituras interferem em minhas produções. Desenvolvo espírito crítico ao incluir o meu corpo. Incluo a reflexão da modulação das cores, de percepção neuronal a uma cadeia de sentidos paradoxais tomados em seus aspectos fenomênicos referidos por Merleau-Ponty.

A obra de Josep M. Domènech, «A forma do real», elucida questões relevantes entre o visível e o legível na arte contemporânea. Elucida passagens do plano a virtualidades multimidiáticas e hibridismos de exposições. Até que ponto o meio, o modo de exposição de uma tecnologia, determina seus vetores e tudo que se introduz no seu campo?

A reflexão sobre este assunto é pertinente devido ao desenvolvimento crítico, à formação do desenvolvimento cognitivo e conhecimento consciente dos códigos pertinentes à minha produção artística e na contemporaneidade.

## 1 BREVE HISTÓRICO E EXPERIÊNCIAS

Após me graduar em Publicidade e Propaganda em 1984 e trabalhar na área de mídia por cinco anos, em agências como Exitus Publicidade e Símbolo Propaganda, voltei minhas pesquisas à pintura. Cursei dois anos no Parque Lage (RJ) com ênfase na pintura com John Nicolson, um inglês radicado no Rio. E neste tempo frequentei a instituição Laura Alvin (RJ), onde desenhei com modelo vivo sob a orientação de Gianguido Bonfante. Particpei também, com Bonfante, do curso de pintura com ênfase na figura humana, no Parque Lage, onde me detive nos elementos da composição. Na época, eu utilizava papel preparado com cola e base acrílica em suporte de papel kraft, o que resultava numa maior liberdade de expressão, pela secagem rápida de formatos maleáveis. Ao regressar em 1989 a Porto Alegre, além da pintura passei a incluir a gravura, litografia e metal. Em 2004 concluí a pós-graduação em Artes na Feevale, com especialização em Imagem Digital, Fotografia e Gravura, na qual desenvolvi questões da Pintura Abstrata em elementos para jogos em fotogramas e outros meios.

Assim, muitas experiências me atravessam os sentidos como artista produtora. (Ver Lume UFRGS, versão em Licenciatura).

(<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/97670>. Acesso em 17/11/2020).

Resumidamente quando minha mãe, Ceci Neubauer Junges, passou a ministrar aulas práticas em Artes, a representação do espaço dava-se em geral num contexto paisagístico com figuras e/ou naturezas mortas em diferentes superfícies e outras criações. Com o tempo, eu tentava imaginar quais soluções eles dariam nestas e me dizia: “quer ver como adivinho?” E refletia: ela vai aumentar a linha para este lado, colocar tal figura. Geralmente eu acertava. Enfim, achava divertido esse jogo de *Eureka*. Queria apressar a passagem do tempo. Pois era um conhecimento que advém da experiência e era ligado a procedimentos.

A segunda experiência ocorreu em uma exposição individual que realizei na Aliança Francesa de Porto Alegre, na sede da Rua Gen. João Manoel intitulada: “Semióticos/ Construindo”, com pinturas, gravuras e esculturas. Tratava-se da exploração de uma única forma passando por vários materiais. Do concreto ao abstrato. Na ocasião; um quadro meu exposto no local, veja a Figura II abaixo, chamou minha atenção. Trabalhei o fundo em uma superfície plana, e a figura em relevo. Eu coleí sobre Eucatex um tecido de algodão e preparei-o com cola e base

acrílica. E sobre este pinteí o fundo num figurativo abstrato à óleo. Depois de seco, trabalhei a coluna vertebral com gesso sobre esse fundo, esculpindo-a sobre o suporte em relevo e recobri-a com tinta a óleo branca. Durante a exposição surpreendeu-me a percepção de muitas das pessoas que me diziam a mesma coisa: “É a Santa Ceia!”. Abaixo a referida iconografia de Leonardo da Vinci.



Figura I “Santa Ceia” Autor: Leonardo da Vinci.

Ano: 1495 a 1498

Igreja Santa Maria Delle Grazie, Milão, Itália.

Mestres da Pintura. Abril S.A. Cultural e Industrial São Paulo: Brasil Editor: Victor Civita, 1977.

A Santa Ceia ou a Última Ceia foi realizada por Leonardo da Vinci entre 1494 e 1497. Trata-se de uma pintura sobre parede que mede 4,60 por 8,80 metros, situada no refeitório do Convento de Santa Maria Delle Grazie, em Milão, Itália. É uma de suas obras mais conhecidas. Representa, em termos iconográficos, o momento bíblico em que Cristo compartilha sua última refeição com os discípulos, no qual ele terá acabado de afirmar que: “um de vós me há-de trair” e os discípulos estarão perguntando “Sou eu, Senhor?”. ([www.culturagenial.com](http://www.culturagenial.com)). Retrata uma composição de narrativa gestual e movimento à intenção da alma humana.

Voltando ao testemunho das pessoas sobre a minha tela na Fig. II, na qual, em realidade, eu havia trabalhado um figurativo abstrato da minha coluna vertebral: um híbrido na forma e no conteúdo e, tomando por referência um raio-X de minha coluna vertebral, na Fig. III abaixo.

## 2 ANALOGIAS ESPAÇO-TEMPORAIS. COMPARANDO ENQUADRAMENTOS

### 2.1 ESTAR ENTRE ABSTRAÇÕES: REAL E IMAGINÁRIO



Figura I Liane M. Junges  
"Pontilhado Santa Ceia"  
Concreta Litogravura



Figura II Liane M. Junges  
Pintura *Sta Ceia* Abstrata.  
"SemiÓptico/Construindo"



Figura III B Raio X Col. Vert.

O suporte da figura II é um linho colado sobre eucatex no qual realizei uma figuração orgânica da minha coluna vertebral ao centro da superfície planar em baixo relevo com gesso. Fiz uma cópia similar ao Raio X da coluna vertebral fig. II B. Pinte-a sob a luz difusa branca. Entre cheios e vazios houve uma simetria paradoxal, pois a forma circular da coluna era vazada no centro da figura, no que parecia presa a um fundo abstrato. Mas aquele vazio contrastava e modulava tensões mediadas pelos tons de cinzas, indo do branco ao preto figurativo das linhas curvas e, embaixo, sombreado. Ao fundo da figura da coluna vazada há o espaço coordenado da linha de base que o observador vai anexando uma totalidade sintética e materialmente concreta um jogo de esconde-esconde das linhas sinuosas compactas da forma de minha coluna vertebral: imanência e transcendência, real e imaginário. Reproduzi, por acaso, uma referência sintética temporal, um ícone Bizantino, a *Santa Ceia* e sua geometria formal. Talvez porque em seu simbolismo formal remeta a muitos lugares e incluso a noção intrínseca de passagens: Jesus deu à Ceia Pascal o verdadeiro sentido da morte para a vida, de pecado para a santidade.

Na chamada **perspectiva interna** as faces internas do objeto (as pessoas no interior de uma fortaleza, dentro de uma igreja, dentro de uma casa) são representadas no centro do quadro, enquanto as faces externas do objeto (a parede externa da casa, o telhado, a paisagem) são representadas na periferia da imagem, no entorno do quadro. Ninguém conseguiria ver tudo ao mesmo tempo, mas os pintores fazem um "corte" para representar tanto o lado interno de um cômodo como o lado externo. A representação simultânea das faces internas e externas do objeto, característica da arte medieval, é encontrada também na arte das crianças de quatro e cinco anos, que desenham as pessoas no interior das casas.

(PULS,1998)

Na minha figuração as faces internas atravessam o centro do quadro e invadem as externas: os três janelões e lembram paisagens (externas) vistas em ambientes fechados, o que transforma o fundo em uma janela para fora, pois não tem moldura. Uma abstração de código binário: figura e fundo, entre o sensível e o inteligível e, por comparação, um esquema em layout (aéreo) em termos de design gráfico, tendo os planos anexados entre cheios e vazios. Estético, metafórico numa isometria à leitura visual da Gestalt ao comparar enquadramentos expandidos: Interior e exterior à representação do espaço ótico, virtual e analógico como imagens vistas das janelas de um trem veloz e, em ritmos de circuito integrado, conotações simbólicas comuns à coluna vertebral. Pois o aspecto analógico do signo espelha, simultaneamente, a positividade e a negatividade, por isso todo signo universal é contraditório, é sintético e preserva as múltiplas determinações do objeto.

## 2.2 SEMELHANÇA POR ANALOGIA E O SISTEMA CLÁSSICO VIRTUAL

Formas diminuídas preservam suas ratios, mesmo se essas ratios não são também proporcionais à distância, e são parte do sistema do naturalismo métrico (SUMMERS, 2003, p. 453).

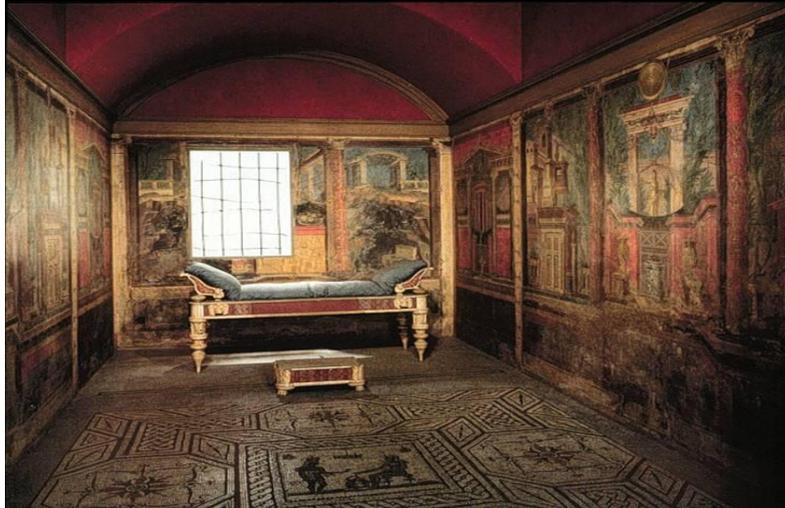


Figura III Pintura Romana

Cubículo (quarto) da Villa de P. Fannius Sinistor em Boscorealeca. 50-40 AC

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247017>

A diminuição mostra uma aparente distância no espaço virtual como um efeito da relação ótica no caso a parede ao fundo diminui à medida que se encontra em perspectiva aérea e menor em relação à linha de base, como se fosse visível através do meio físico (temporal-espacial) lembrando pintura de parede romana de Boscotrecase, do séc. I a.C. (SUMMERS, 2003).

Virtualidade, segundo Summers, é ver a terceira dimensão em duas, e transformar um espaço fictício, virtual pela suspensão da relação espaço-temporal deste conhecimento em experiência real, com narrativas próprias de temporalidades díspares. Nesta obra há uma profundidade ótica, virtual em superfície plana. De simulações inverossímeis, pois transforma a obra em relações virtuais do passado em relações de um presente inexistente.

O Fundo da *Santa Ceia* de Da Vinci referencia este cânone visual, certamente e, isso adensa o ícone.

### 2.3 O SISTEMA CONTEMPORANEO VIRTUAL: O ENQUADRAMENTO DE ANSELM KIEFER



Figura II Anselm Kiefer

To the Supreme Being, 1983 (A l'Être suprême) Musée National D'Art Moderne Centre Pompidou.

A metáfora é a estrutura semântica que converte uma imagem singular indeterminada (e por isso mesmo contraditória) em um predicado universal: a imagem do homem (enquanto ser genérico) em seu mundo. Portanto, é a metáfora que instaura a semelhança entre a figura abstrata e o homem, entre o fundo abstrato e o mundo. É ela que converte os momentos do signifiante em alegorias do mundo e do homem. Ela é a estrutura semântica fundamental da pintura abstrata. Somente um tropo de salto pode estabelecer uma conexão entre um signifiante abstrato e um significado estrutural. (PULS, 1998, p. 172)

Nesta imagem está incluso real e virtual em contraposição total, o que exige um exame à distância, por sua proporção monumental. Realidade e utopia fundem-se numa associação muito particular e com sua riqueza de significados. Kiefer não se considera um pintor de histórias, mas um artista que procura captar a totalidade do cosmos em metáforas e paisagens alegóricas, onde há um sofisticado jogo de associações, além da qualidade da obra.

A metáfora tem a capacidade de introduzir um sentido novo, que não existe senão sobre a linha de fratura dos campos semânticos. Fagulha dos sentidos. De acordo com Maurício Puls, a metáfora é uma estrutura semântica:

Anselm cria um enquadramento, e como qualquer imagem em um enquadramento tende a ser virtual, pois cria uma moldura para ela e representa os

limites do campo de visão do observador, minimizando os efeitos da virtualidade em superfícies planares. Situa-se a virtualidade deste espaço do tipo de superfície plana que Kiefer remete a um tempo passado, a um déjà-vu de uma obra, contudo sem os ornamentos daquela e sem suas representações figurativas hierárquicas, isto é sem a ordem e a configuração da perspectiva linear ocidental e planar dada às figuras como: entrelaçamento e simetria. Seria um simulacro planar da obra de Leonardo da Vinci com seis janelas de cada lado e três portas ao fundo em perspectiva linear?

Os pintores retratavam homens e objetos concretos, e passaram a retratar homens e objetos abstratos. O Verdadeiro sujeito da pintura ficou oculto. A seguir duas Pinturas Cânones: Figurativa do retrato de Ingres o fundo abstrato (Introduz o sfumato) e Abstrata, *Quadrado Negro sobre fundo Branco* de Malevich (PULS, 1998).

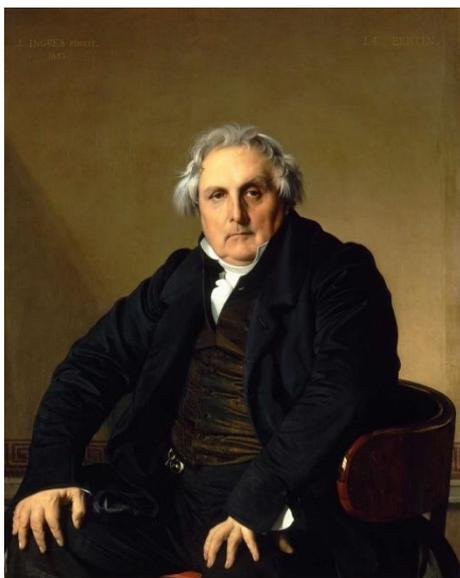


Fig XI-A Retrato de Louis-Francois Bertin Ingres  
Data:1832 Óleo sob Tela 116,2 X 94,4  
Musée du Louvre, Paris

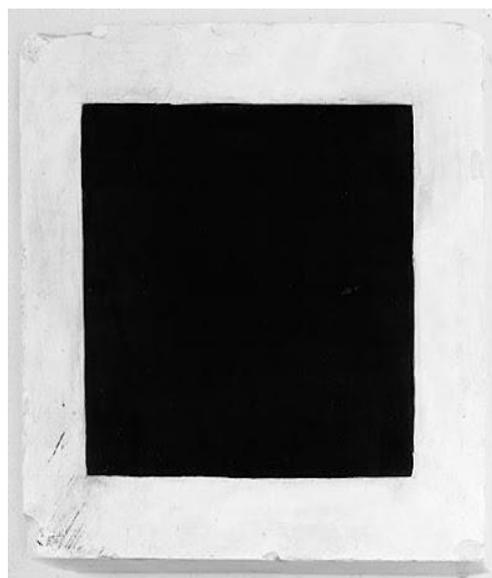


Fig XI-B "*Quadrado Negro sobre fundo Branco*"  
Data: 1915 - óleo sobre tela - 79,5cm X 79,5cm  
Kazimir Malevich - Galeria Tretiakov, Moscou.

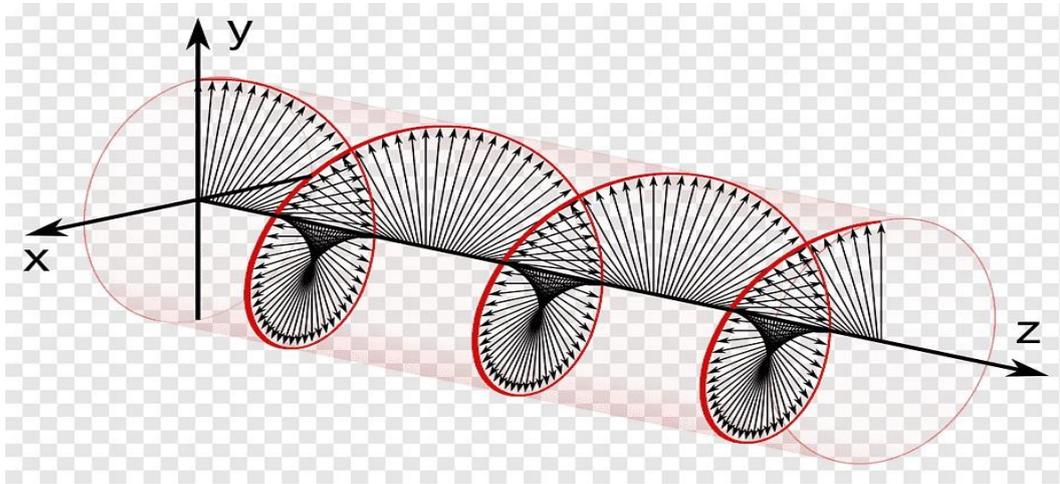
A obra de Malevitch (Figura XI), "Preto sobre fundo branco", apresenta sua referência de forma indireta: o que define a pintura abstrata é a elipse do sujeito do quadro. A figura em O quadrado negro, só revela as qualidades do homem de forma metafórica: toda a história da arte representou o homem como autorreferencial de uma época. Pois, "todo o quadro é uma expressão semiótica, um objeto material (um significante) que carrega um pensamento (um significado) [...] O significado é a expressão material do pensamento." (PULS, 1998), ou seja, designa alguma coisa que se "situa fora dela" denota algo e "além" (o tema da expressão) "sobre" (o rema

da expressão) esse ente. E o espaço visual se divide em figura (entes) e fundo (atributos do ente). A pintura se desdobra numa direção oposta à da linguagem verbal. Com efeito, “a pintura é uma linguagem espacial (ela se fundamenta no estar), enquanto a verbal é temporal (ela se fundamenta no devir” (PULS, 1998). Maurício Puls esclarece que enquanto a ciência opera com signos arbitrários a arte opera com signos analógicos. A linguagem pictórica e a verbal possuem um fundamento comum.

Nesta tela acima, também tem um aspecto da virtualidade que concomitantemente acarreta duas atitudes ao que é dado como retrato de um simulacro e despertam questões céticas: um olhar com mais atenção para o que é dado à nossa frente. Na obra de Kiefer em relação à Santa Ceia de da Vinci há procedimentos rítmicos de justaposição e sobreposição, espelhados e em cadeia e estão para o paradoxo das relações de semelhanças e diferenças (analógicas, binárias), assim como a metáfora está para a contiguidade e identidade dos opostos, pois estruturam a reduplicação e repetição simulada. No caso, o cinza e o preto em contraposição à luz estrutural que geram paradoxos à relação figura versus fundo. Respondem e correspondem ao deslizamento do sensível, dadas às oposições.

Assim, ao rever minha pintura em alto relevo da coluna vertebral percebi um encadeamento lógico, uma analogia formal, de simultaneidade simétrica entre as Figuras I e II, acima. A Figura II com Justaposição de encadeamento sintético, numa figuração abstrata à geometria da forma, tal como quando se fecha a linha de uma figura no desenho sem o tratamento de luz e sombra modulador das figuras, a essência das formas. Seria um estereótipo ordenado numa analogia pré-figurada dos elementos agrupados sob o fundo. Uma cópia do design gráfico, a encenação gestáltica da obra “A Santa Ceia”, uma releitura visual, neste caso, uma vez que vejo o encadeamento rítmico nas figuras de Da Vinci, de três em três elementos, numa sinóide helicoidal linear, passando ao longo da tela. Encenações agrupadas de figuras sequenciais, análogas à polarização de ondas, pois o que a Santa Ceia tem em comum com a coluna é o encadeamento sequencial, ritmos lógicos. Assim como o estudo das baterias quânticas está relacionado a teorias óticas frequentes. Uma vez que a representação do espaço é um símbolo que em sua definição contém a figuração geométrica e, por sua vez, a mimesis. A conceptualização subsequente é um encadeamento formal de sentidos múltiplos. Ambas encadeiam seus conteúdos significantes internos, contudo análogos. Circuitos internos pelos quais passam

informações perceptivas e sensitivas aos seus observadores. Pesquisa em sinóide helicoidal linear onda seno (senoide ou sisinusoidal).



Fonte:

<https://www.google.com/imgres?imgurl=https://www.bpiropo.com.br/graficos/CF20050718b.jpg&imgrefurl=https://www.bpiropo.com.br/graficos/CF20050718b.jpg>. Acesso em 03/06/2021.

Ver no ONE DRIVE: "Gravura Elicoidal" Liane

[https://1drv.ms/u/s!Au7thtjV8\\_Fe7Nsu0cYmZ5KNA?e=up9f3r](https://1drv.ms/u/s!Au7thtjV8_Fe7Nsu0cYmZ5KNA?e=up9f3r)

## 2.4 PROCEDIMENTOS ANALÓGICOS FORMAIS ENTRE REPRODUÇÃO E COPIA. COLAGEM E MATERIAL

As articulações perceptivas e corporais são ligadas à percepção e ação. Um vetor entre corpos e mundo real. Real/imaginário/memória. Para Maturana e Varela as leis sistêmicas são abstrações das coerências do viver do observador (MATURANA; VARELA, 2002). O instante Aristotélico não requer mais que uma captura operada pelo espírito na continuidade do movimento. O instante acompanha o móvel como o tempo o movimento... O tempo é contínuo graças ao instante, e divide cada instante. Não importa qual captura no contínuo distinto e único. Assim a dupla função do instante como captura e como lugar (o movimento pode parar, não o tempo).

NT: Tradução não literal e resumo escolhido intencionalmente extraídos do livro de Paul Ricoeur: "Temps et récit"

- Recorto o que vejo ou arquivo o que vejo.
- Recortar e colar estruturam a dialética da figuração.

- Recortar e colar simulam repetição e cópia em simulacros do real. Um campo expandido em sensações virtuais além do meio.

E no caso de Kiefer um simulacro de um clichê? Ou uma analogia binária em tons de cinza? A partir do contorno geométrico do conceito de imagem que pressupõe uma distinção possível entre matéria e forma, e esta distinção, que a abstração, o gás do “informe” procura anular ao que Bataille chamava de relações do heterogêneo. A queda fragorosa do informe, a matéria que não se deixa enformar à abstração: um dismantelamento da forma.

O problema da figuração pré-existente na mente do artista antes do pintar. Uma vez que o pintor já está na tela, pois nela encontramos todos os dados figurativos e probabilísticos que a pré-ocupam, esses dados figurativos provenientes dos procedimentos do ato (ou dos atos) de pintar, segundo Deleuze. Mas, quanto à percepção, seriam modos de armazenamentos da memória? O clichê, o estereótipo? O encaixe do design simplificado óptico, virtual: probabilístico.

Ou seria um signo estrutural e metafórico, do meu esforço de trabalho físico e intelectual como artista, na luta *como força de trabalho* e, como consequência migra a percepção de mim mesma, reduzindo-me a mero simulacro como auto referencial, uma vez que estou mergulhada na tela all over (qualquer obra em que o tratamento dado à tela fosse relativamente uniforme em cor ou padrão) na rede semântica da *linguagem do corpo* (JEUDY, 2002). E estariam no campo da percepção visual, os signos ônticos (os que representam os entes) sediados no sistema nervoso central constituído por neurolinguísticas significantes em leituras visuais à linguagem do próprio corpo? Escopo de uma simbologia do ser, pois representam os corpos e são expressos nos signos estruturais no mundo das imagens contemporâneas e, na comunicação visual dos mass media e em sua linguagem mítica (JEUDY, 2002; BARTHES, 1978).

### 3 RITMOS METAFÓRICOS / ISOMÓRFICOS / BINÁRIO

Do concreto ao abstrato das representações das figuras acima da “Santa Ceia” de números I e II, quanto aos meus procedimentos, há analogias, entre elas por modulações contínuas, que não se opõem mais ao modelado claro-escuro, mas outro, através da cor (à operação principal de Cézanne), dadas pelas relações de valor, aproximadas segundo a ordem do espectro. Vou substituindo as relações de valor por justaposição de tintas, num duplo movimento, de expansão e de contração, pelo qual tudo é trazido para o corpo, para a massa na Fig. II “Santa Ceia Abstrata”. Expansão em que os planos, antes de tudo o horizontal e o vertical, dados pelo tratamento das cores verde, marrom, branco e preto não passam apenas por manchas achatadas, coloridas e moduladas que envolvem os corpos da Coluna Vertebral, tomados por um simulacro inconsciente da Santa Ceia, mas pelas grandes superfícies planas que implicam estruturas, armações, eixos perpendiculares aos corpos: é toda a modulação que muda a natureza. Os planos se conectam e até se fundem em profundidade, em função de um desequilíbrio ou queda. Em um sistema em que a geometria se torna sensível e às sensações claras e duráveis: “realizou-se a sensação, diz Cézanne” (DELEUZE, 2007). Ou, passou-se da possibilidade ao Fato, do diagrama ao quadro, segundo a fórmula da Bacon. Liberando as linhas para o suporte e as cores para a modulação. Operando o fato: novo. Vou recortando, memorizando ações, procedimentos de colagem entre real e cópia.

A lei mais importante da analogia diz respeito ao tratamento das cores. Ele tem mesmo por consequência liberar o preto e o branco, criar cores, a ponto de a luz branca liberar uma intensa claridade difusa em todos os gamas e a sombra preta adquirir uma presença real. Ele se opõe às relações de valor, de luz e de sombra, de claro-escuro. Mas o “colorismo” não se opõe ao modelado nem mesmo ao contorno desenhado, uma vez que eles não estão mais numa relação de forma e fundo, mas numa relação de proximidade modulada pela cor. O contorno pode até existir uma existência separada e tornar-se o limite comum do suporte e do corpo-massa (DELEUZE, 2007, p. 121). Vejo a “Santa Ceia” de Leonardo, Fig.I, e, relativo à minha “Santa Ceia-Abstrata”, Fig.II, levada ao extremo à pintura como linguagem analógica(semelhança, simetria), talvez os ritmos tenham a ver com um código(digital). A figuração cônica, a elipse das figuras, os ritmos decodificados

numa nova metáfora: o deslize do sensível, num encadeamento lógico. Onde a figuração sequencial das figuras geométricas expostas de três em três, mononucleares, se fundem com as coordenadas verticais em sequências triangulares rítmicas expandidas, pois se fundem com o plano ótico do observador em perspectiva planar. Sínteses rítmicas de outras semelhanças, pois o cérebro trabalha por associações de imagens, traça um esquema e arquiva como uma imagem e a trabalhei ali na fig II “Santa Ceia Abstrata” e a vi noutra imagem na parede de casa. E transcodifica em síntese, da qual meu sistema nervoso cerebral fez uma cópia autônoma e inconsciente da “Santa Ceia”, de forma simbólica: metafórica imagem. Paradoxo flexível, esquemático sob o signo de minha coluna vertebral. Figura e fundo: analogia elíptica de contornos implícitos ao esquema autônomo, parassimpático que se desprende da coisa vista, modulações tonais que imprimem em nós: esquemas, estereótipos análogos aos ritmos da obra original. Linguagem de arquivo de memória que retorna de outros lugares, em nós.



Figura Quadro VIII, figura e Fundo

Cortar e colar; ou melhor, estes que são procedimentos da colagem e, similares a arquivos de memória estão para a estereotipia dos quais migram os valores que representam as figuras (relativo aos homens= signos ônticos) para os que representam as suas estruturas. Tipo designs do edifício acima. E quadro Serra e Raio X de coluna vertebral.

### Profundidade ótica, virtual em superfícies planas: Analogias.

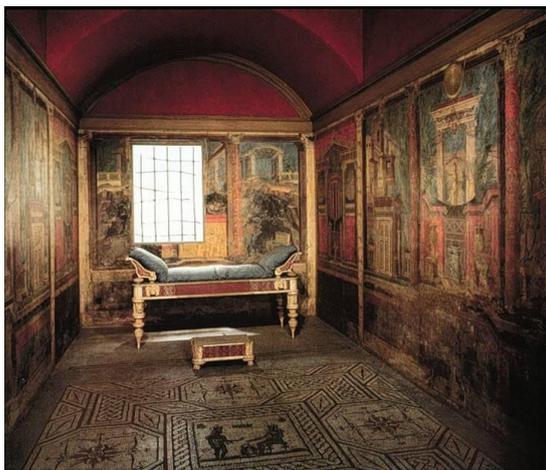


Figura III Pintura Romana



Figura IV "Santa Ceia" Autor: Leonardo da Vinci.

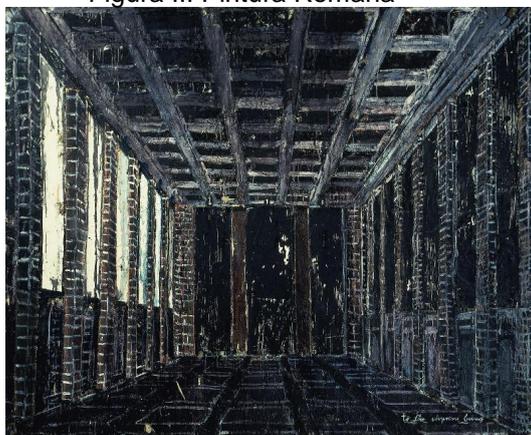


Figura V Anselm Kiefer



Figura VI Instalação com Luz Centro G.Pompidou

Na obra Francis Bacon: *Lógica da Sensação* (2007) o autor descreve que na história da pintura Riegl definiu em seis pontos o agenciamento do baixo-relevo egípcio como ponto de partida da pintura ocidental. Diz que o que separa e une ao mesmo tempo a forma e o fundo é o contorno com seu limite comum e que é o contorno retilíneo (ou o de curva regular) que isola a forma como essência, com unidade fechada imune à deformação. Essa essência adquire uma presença formal e linear que domina o fluxo da existência e da representação. É, portanto, uma geometria do plano, da linha e da essência inspirador do baixo-relevo egípcio, mas que irá apropriar-se, da mesma maneira, do volume, erigindo uma figura de superfície unitária que se elevam à forma geométrica perfeita, cujo mistério é o da essência. Kiefer simula uma realidade já vista na história da arte, um ícone de

Leonardo da Vinci *A Santa Ceia*. Contudo, seria um simulacro do espaço vazio do lugar de Da Vinci representado por Kiefer? Mas, como cita Deleuze (2007), o “colorismo” não se opõe ao modelado, nem mesmo ao contorno desenhado, talvez a noção de modulação (3D) em geral, e não de similitude (2D), seja mais apta a nos fazer compreender a natureza da linguagem analógica ou do diagrama.

Segundo Summers, operações planares em superfícies planas permitem o desenvolvimento de operações do tipo: divisão, rotação e medida com novos usos para superfícies homogêneas e criam novas hierarquias e tipos de espaços sociais. Nas Figuras do painel acima, as linhas de bases paralelas e perpendiculares formam espaços homogêneos nos quais se complementam com os espaços vazios em alternância e complementaridade, pois as linhas de base são multiplicadas e expandidas para imitar a topografia natural como na foto acima, Fig.III, Spring Fresco Santorini, de Akrotiri, Thera, c. 1550 a.C.

Nas obras acima, a divisão retilínea proporcionada pela linha de base, dividida pela sua posição num limite mais abaixo de um formato planar, pode ser definido por se colocar coisas nela, por interação, por contorno tipo solos irregulares em contraste com retas de formato planar. Nestas obras a linha de base parece situar-se junto à posição do observador, pois por entre estas linhas podem surgir figuras ou escorços que determinam o espaço do observador, pela angulação dos objetos representados. Na obra de Leonardo, bem como na de Kiefer, quando o enquadramento da parede de fundo entra em contraste com a linha do observador, isto é quando o espaço de palco entra em linha de base em plano de piso, como uma dimensão virtual, isto é quando a linha de base se alinha ao espaço do observado, pois é tratada como se fosse o próprio solo em que o observador se encontra: o lugar deste, a virtualidade de tempo e espaço como um simulacro do real. Tipo as visões de paisagens em que o observador está apostado à altura da linha do horizonte. Na figura VII abaixo, o naturalismo métrico Ocidental traz na base a arte egípcia como no painel de madeira de Hesire (3a. Dinastia, c. 2610 a.C.), a extremidade inferior é tratada como uma linha de base, mas está incipientemente desenvolvida como piso virtual um segundo plano que Summers chama de plano virtual coordenado.

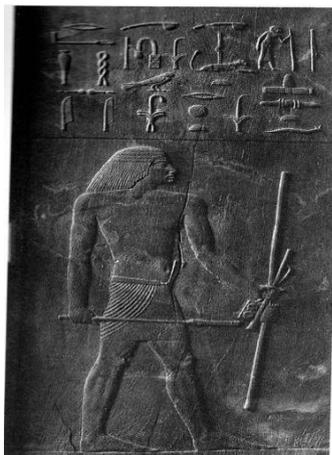


Figura VII Arte Egípcia

Em Kiefer todos os planos estão em planos virtuais coordenados, a linha de base forma um plano virtual coordenado com a parede ao fundo. As paredes laterais em planos coordenados entre si, e o teto em plano coordenado com o solo. Kiefer pinta sem uma gama intensa de cores, mas mostra um brilho intenso, um campo de luz e sombra onde o espaço do observador é amplo, dando a impressão à concepção de uma cena a grande distância determinada por pequena escala. Acesso Meu One Drive:

[https://1drv.ms/v/s!Au7thtvjV8\\_FcTJNLoGY4JfpZ10?e=wNFVfe](https://1drv.ms/v/s!Au7thtvjV8_FcTJNLoGY4JfpZ10?e=wNFVfe)

Neste vídeo o carro amarelo está enquadrando o que Summers fala sobre o plano ótico e o palco situado entre o observador e a linha virtual de base, onde o plano ótico é explícito, visível para um observador através do plano enquadrado de um formato, seu plano ótico é de primeiro plano formado pela linha virtual de base, que sofreu um corte pela posição do observador que se coloca junto a esta. Pois o palco encontra-se entre observador e a parede de fundo mais as laterais, perpendiculares ao plano ótico. E o plano virtual coordenado é o traçado pelas linhas das paredes laterais que formam o plano virtual coordenado para vistas à parede do fundo. Nos tempos remotos a ótica geométrica grega acrescentou o ângulo visual. ([https://www.scielo.br/j/ss/a/4TfPCqzkKxvm3FjZcwvHrPM/?lang=pt,](https://www.scielo.br/j/ss/a/4TfPCqzkKxvm3FjZcwvHrPM/?lang=pt))

### 3.2 ABSTRAINDO A FIGURAÇÃO. A MUSICALIDADE DO RITMO / SENSAÇÕES

A pintura é a arte analógica por excelência. Ela é até a forma sob a qual a analogia se torna linguagem, encontra uma linguagem própria: passando por um diagrama, como se observa nas imagens abaixo (O Diagrama está entre 2D e 3D).

Desde então a pintura abstrata procede por código e programa: homogeneização e binarização, que são constitutivos de código digital. É um código paradoxal, pois em vez de se opor à analogia, ele a toma por objeto: é a expressão digital da analogia como tal (DELEUZE, 2007, p. 118). A analogia passará por um código, em vez de passar por um diagrama. Já a arte in-formal, de outra maneira estende o diagrama por todo o quadro, o toma como o próprio fluxo analógico em vez de fazer passar o fluxo pelo diagrama. É como se o diagrama só dissesse respeito a si mesmo. Ele não se ultrapassa mais num código, mas se torna confusão. Com efeito, resume Deleuze:

[...] a pintura como linguagem analógica tem três dimensões: os planos, a conexão ou junção dos planos (antes de tudo do plano vertical e do plano horizontal), que substituem a perspectiva: a cor, a modulação da cor, que tende a eliminar as relações de valor, o claro-escuro e o contraste de sombra e luz; o corpo, a massa e a declinação do corpo que transbordam o organismo e abolem a relação forma-fundo. (DELEUZE, 2007, 119).



Fig K Liane M. Junges  
*Da Série "Orquestra de Violinistas"*  
2002  
Óleo sobre tela  
140 X 170 cm



Fig Y Liane M. Junges.  
*Semi-óptico / Construindo*  
2002  
Óleo sobre tela 158 X 116 cm

Acima a Figura K foi baseada numa foto de um recorte de jornal de uma orquestra sinfônica concreta. Seu conteúdo eu o abstraí na Figura Y, “Semióptico/Construindo”. Copiei a orquestra sinfônica e fui dissolvendo suas formas nesta. Busquei a abstração do conteúdo da forma a partir do concreto. Desmantelando a geometria das formas. Elipsando as linhas: curvas, retas, círculos. As definições formais variadas em pontos, sinais, respingos misturando as formas sobre as tintas sobrepondo em novos tempos de secagens. Adicionei tons de cinzas provenientes das nuances de cores mixadas. Faço alguns respingos, alongo as formas concretas dos entes à unidade de medida em novo ritmo. Faço alguns respingos e aumento a espessura das cerdas dos pincéis, estendo os cabos dos pincéis e remeto as tintas para além do marco, possibilitando um distanciamento relativo.

Direciono melhor o deslizar da tinta à tela em suporte de algodão cru, que possui uma textura áspera, há uma resistência à passagem do pincel. Sinto o desconforto, então acrescento óleo de linhaça e terebintina de Veneza para aumentar a fluidez da tinta e liberar meu gestual. Quando a figura insiste em permanecer com seu contorno fechado, sem variações das áreas, refaço por cima, engrossando-a, a fim de quebrar a monotonia e criar atmosferas graduais, a fim de fugir da referência. Ou jogo mais tintas diluídas, que deslizam através de instrumentos como o pincel, ou diretamente do suporte. Aparecem alguns volumes. Continuo buscando tensões entre as cores ao dissolver as formas das figuras concretas, como se eu necessitasse passar pelo concreto para *enformar* o conteúdo in forme do tema, sua essência. Uso um pincel para cada cor, a fim de prolongar suas purezas. Mas mantenho algumas referências em um novo ritmo, talvez a musicalidade dos violinos.

Pergunta-se Deleuze: Em que consiste esse ato de pintar? Bacon o define assim: fazer marcas ao acaso (traços-linhas); varrer, limpar ou esfregar regiões ou zonas (manchas-cor); jogar a tinta em diversos ângulos e em velocidades variadas. Ora supõe que esses atos já existam na tela, na cabeça do pintor, dados figurativos, mais ou menos atuais, mais ou menos virtuais. Estes dados que serão demarcados ou estão varridos, limpos, amassados ou recobertos pelo ato de pintar. Por exemplo, uma boca: ela é prolongada, faz-se com que vá de uma ponta a outra da cabeça.

Outro exemplo, a cabeça: uma parte é limpa com uma esponja, pano ou escova. É o que Bacon chama de Diagrama: é como se, de repente duas partes da

cabeça fossem separadas por um oceano; é como se uma pele esticada de rinoceronte fosse vista no microscópio; é como se mudássemos de unidade de medida e substituíssemos as unidades figurativas por outras micrométricas ou ao contrário, cósmicas (DELEUZE, 2007, p. 103). Um oceano, uma pele de rinoceronte assim é o diagrama repentinamente estendido. É como uma catástrofe ocorrida na tela, nos dados figurativos e probabilísticos. É o surgimento de um novo mundo, pois ocorrem ao acaso, são irracionais, acidentais, livres. Não ilustrativos, não narrativos, não representativos. Mas nem por isso são significativos, ou significantes. São traços de sensações, mas sensações confusas. São traços assignificantes, sobretudo, manuais. Elas retiram, até certo ponto, o quadro da organização ótica que nele já operava e o tornava figurativo de antemão. É nesse momento que o pintor opera com pano, esponja, vassoura. É quando joga a tinta com a mão. É como se a mão ganhasse independência, traçando marcas que não dependem mais da nossa vontade nem da nossa visão e passassem ao serviço de outras forças. Portanto, essas marcas manuais quase cegas testemunham a intromissão de um outro mundo, no mundo visual da figuração. Até certo ponto, elas retiram o quadro da organização ótica que nele já reinava e o tornava figurativo de antemão. (Ver imagem “Orquestra Sinfônica Concreta e Abstrata- Mudança de Unidade” Na Pasta Vídeo e Imagens TCC no One Drive. (<https://onedrive.live.com/?cid=C5CF57E3DB86EDEE&id=C5CF57E3DB86EDEE%21133&parId=C5CF57E3DB86EDEE%21103&o=OneUp> )

Profundidades em perspectiva das distâncias em relação ao meu corpo, ou como uma experiência do olho em sua totalidade, que crio uma relação de alteridade com o suporte como janela (da mesma forma como as janelas da Santa Ceia, que espelham sobre a mesa paisagens vistas das janelas, dados por um ritmo sequencial, como objetos que correm, percorrem a narrativa dos símbolos alegóricos), no qual o suporte se anula e transforma-se pelo meu fazer em outra utopia. Da mesma forma como as janelas/telas da minha obra “O Paradoxo” acima remetem-me às sessões da “Placas de Empilhamentos” de Serra. São sintaxes da relação entre entes e entre artes (pintura e música). No díptico acima o novo ritmo vincula a formalidade a uma outra arte, a música dos violinos mantém a cadência rítmica das batutas, linhas retas por onde passam o som em sequência linear.

Passagens entre concreto e abstrato: movidos entre ritmos, e dos entes para os estruturais. Muitas vezes modulações (3D) que refaço ou inspirada no real ou

inspirada nas estruturas do universal que por sua vez estruturam em mim novas possibilidades de traduzi-las em linguagem, num deslize do sensível.

Um conhecimento ideal por comparação ao real, por abstrações e estruturas matemáticas (do idealismo Platônico). Das relações do entre espaços e alteridade como possibilidades de um devir. Em arte, Deleuze descreve na obra Francis Bacon: Lógica da Sensação (2007), que, tanto em pintura como em música, não se trata de produzir ou inventar formas, mas de captar forças, muitas vezes invisíveis. A célebre fórmula de Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, por isso que nenhuma arte é figurativa, onde a força insensível de uma arte parece antes fazer parte dos “dados” de uma outra arte. No caso, outras especificidades dos meios, mas sobretudo unidade, ritmo, movimento, essência. Contudo o caos e a catástrofe são o desabamento de todos os dados figurativos, a luta contra o clichê. Mas é do caos que surgem a geometria e a sensação, o motivo (DELEUZE, 2007).

Pois o ritmo: “Em sua perfeição, o ritmo compreende em si, necessariamente, a outra unidade, que nessa subordinação é modulação na significação mais universal” (SCHELLING, 2001, p. 152). E há sempre um núcleo principal que gera um equilíbrio, o que remete à influência de Cézanne. Há na unidade rítmica mobilidades diversas e possíveis no plano tal como a tinta em pintura. Ela é elemento material que realiza modificações pelas múltiplas possibilidades de proposições do concreto ao abstrato. O analógico dual entre figura e fundo, antropomórfico e mimético. Isto tem algo de estereotipia, como memória do corpo, simulacros recriados e refigurados de meu inconsciente, algo que também é fornecido pelos mass media que nos propõe uma obscenidade de algo que se vê, e por isto normativa, naturaliza o real, teatralizando como performance de uma falsa aparência dada como experiência real. O real já não é mais real e sim é o que parece ser real (BAUDRILLARD, 1996; RICOEUR, 1996).

Aqui, a dialética da relação figura e fundo será pontuada pela argumentação de Puls, de que a mimese na pintura constitui um reflexo do homem e seu universo. Na arte abstrata, os signos que antes representavam os homens concretos deslocaram-se para os que representam as estruturas abstratas que condicionam esses homens.

Segundo o autor, a abstração começa sempre pelo fundo dos quadros (o fundo é um reflexo do mundo), para depois atingir a figura (a figura é um reflexo do homem). À medida que o indivíduo se refugia em sua interioridade, a abreviação e a

condensação que caracterizam a linguagem interior da consciência se manifestam no plano do significante por meio da redução dos elementos visuais (do conteúdo e da forma material) ao mínimo indispensável. No plano ideal, a pintura abstrata elimina todo significado ôntico. Conseqüentemente, desaparecem do significante as estruturas materiais e formais que expressavam esse significado concreto. Maurício observa que a única perspectiva usada na arte abstrata é a perspectiva interna.

Contudo, o signo não reflete somente o objeto, mas reflete também o modo como o sujeito percebe o objeto, a maneira como esse objeto aparece para o homem. Além de espelhar o ente, o signo revela ainda a visão que o sujeito tem da realidade, o modo como o homem vê o mundo. Assim o conteúdo do significado espelha o objeto enquanto a forma do significado espelha a relação do homem com esse objeto. A imagem do ente veiculada pelo signo não é uma propriedade própria do ente, mas um produto social, historicamente determinado. Por isso o mesmo ente pode ser espelhado por vários signos: Uma mesma coisa vista por sociedades diversas, determina o surgimento de nomes diversos.

Os signos espelham o real por meio de uma matéria determinada, no caso, uma imagem visual. Por isso a linguagem está para o pensamento como o particular está para o universal: ela é mais concreta e mais espessa que o pensamento porque habita um objeto determinado.

Predicado singular transformado em um predicado universal. (O homem é triste). O primeiro manifesta-se por segundo latente, representada pela essência universal. O deslocamento da metáfora diz da elipse do sujeito, deixado no vazio. Ela preenche o vazio, como uma negação da referência. O que não está fala do que está, mostra o que o real não deve ser. A metáfora referencia o real, diz aquilo que ele é. Obs: a fala interior opera por semântica e não por fonética. Através da janela para o mundo, o quadro. A orquestra sinfônica transforma-se em novo ritmo, da pintura ao som. Sons, trilhos, trens, coluna. Outro empilhamento proveniente do binário.

Maturana e Varela observam que a circularidade autopoética também pode ser pensada no encadeamento entre a ação e a experiência. "Todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer" (MATURANA, 2002, p. 31). Concluem que o ato de perceber constitui o percebido. Contudo, a relação figura e fundo inclui nossos desejos, alternando estas questões conforme nossas necessidades paradoxais, porém nós a apreendemos quando interpretamos o significante como

uma metáfora, ou seja, um exemplo na pintura, quando consideramos que as manchas representam pessoas.

Tais como as palavras e as ideias abstratas que retiramos do universal, e constituímos linguagem através da fala interior no ato de en formação de novos conteúdos da fala: ressignificados e/ou mitificados. Eterno retorno do terceiro elemento que é próprio signo. Mantendo parâmetros linguísticos: no paradoxo à metáfora, o caricato. Um signo móvel. Eu os ressignifico em simulacros nos estereótipos, ou dos arquétipos dos clichês da memória que carregam aspectos principais dos tipos. O clichê no design gráfico mantém parâmetros com o modelo original, entre virtualidades do ente que remetem aos arquivos de memória. Singularidade vivenciada e retirada do universal e, estendo, a virtualidades multimidiáticas.

Existe uma unidade entre a matéria e o pensamento, e é isso que permite que o primeiro consiga expressar as nossas ideias. E quando levados ao extremo, entre o concreto e o abstrato, um novo ritmo em nova combinação, quando o significante e o significado se unem por uma espécie de esmagamento, ou de mixagem de ambos neste forçar então percebemos que há um novo significado. Talvez a essência do informe (CONNOR, 2000). Que por sua vez se torna pura metáfora:

[...]. Como toda linguagem, a pintura constitui uma parte do real que reflete o real. Ela se fundamenta numa equação na qual a parte é equivalente ao todo.<sup>1</sup> [...] Essa redução da heterogeneidade à homogeneidade constitui uma convenção. (PULS, 1998, p. 43).

Em Deleuze o movimento se explicita pela elasticidade da sensação. De acordo com Fromm, a linguagem analógica “é aquela por meio da qual exprimimos experiências” (FROMM *apud* PULS, 1998, p. 46). O indivíduo primeiramente apreende o sensível, a matéria em sua totalidade, e essa matéria é uma imagem concreta. Na arte, essa imagem concreta, individual, consegue expressar uma ideia abstrata, universal. Por isso a categoria fundamental da arte é a ideia, a particularidade, que reúne o concreto (individual) e o abstrato (universal). A linguagem dos signos analógicos da pintura que reproduzem algumas propriedades (cor, forma, proporção, etc.) se fundamenta na semelhança material do signo e sua

---

<sup>1</sup> Ora essa equação pressupõe a redução de uma realidade heterogênea a um meio material homogêneo, que sintetiza as determinações da totalidade extensiva numa totalidade intensiva. Em função disso, a pluralidade de determinações que compõem o real precisa ser condensada numa unidade, numa matéria. (PULS, 1998, p. 43).

referência. Contudo, isto não significa que ela não possua convenções, assim como a linguagem verbal ela precisa apresentar seus objetos, de certo modo, e ela o faz, apontando seus referenciais com pronomes. O signo pictórico é um signo analógico, que possui um vínculo com a experiência sensível da coletividade e, diversamente do signo verbal, não é arbitrário. O aspecto analógico espelha, simultaneamente, a positividade e a negatividade. Por isso todo signo universal é contraditório: como ele é sintético, preserva as múltiplas determinações do objeto, ao passo que a linguagem verbal é analítica e procura abstrair e generalizar apenas um traço essencial do ente. Apesar das diferenças, todas as linguagens possuem um fundamento comum: elas constituem uma camada de matéria que expressa um pensamento, e este espelha uma referência externa, material ou ideal. O fundamento da pintura abstrata é, de acordo com Mauricio Puls, em “O Significado da Pintura Abstrata”, a mimese (a reprodução da realidade). Formulada inicialmente por Platão e desenvolvida por Aristóteles, antes elo entre a linguagem e realidade, a mimese foi desterrada pelo advento do capital, o que bloqueou o acesso da estética ao significado (PULS/1998).

A aparência na Fig.IV abaixo, através do enquadramento da câmara fotográfica há encontro do plano coordenado virtual de Summers numa relação entre paredes e muros da arquitetura em perspectiva analógica (3D) no mundo real e do meu ponto de vista na figura abaixo. Seria uma cópia diferente da obra “A Santa Ceia” em profundidade virtual.

O sentido analógico do signo me fez pensar como uma coisa bem precisa como a ideia da coluna vertebral pode se assemelhar a outra, tão distinta, como a representação da “Santa Ceia” de Leonardo da Vinci. Expandindo essa sensação de movimento à elasticidade do enquadramento das paredes em coordenadas virtuais em relação aos planos frontais. As figuras de X a XI abaixo remetem aos planos coordenados da obra de Da Vinci no mundo real, pode se dizer de sensações adversas, de anomalia do ornamento e desmantelamento da figuração na arquitetura, mas de analogias rítmicas semelhantes. O esquema das três janelas laterais, em perspectiva coordenada virtual e o portal ao fundo com porta e janela remete à cena internalizada a partir do exterior, num déjà vu. Paisagens vistas de passagens. A Visão-Câmara do Romantismo citado por Fernando Guerreiro no capítulo O Cristal da Montanha no livro Paisagem em Questão (AVANCINI, 2013): simplificando muito, num primeiro momento (séculos XV/XVI) a paisagem é

percebida como uma veduta (geralmente uma janela) como um insert lateral ou no fundo do quadro (com uma sugestão de linha de montanha ao fundo-Leonardo da Vinci).

A visão panorâmica, como abertura totalizadora do campo de representação, combinava-se já com os estudos sobre a perspectiva aérea e a visão atmosférica, de que Da Vinci também se ocupou. Mais tarde, as técnicas sensacionalistas de produção da ilusão de movimento e de continuidade das imagens. O ponto de vista do alto, panorâmico, que permite não só a extensão da vista em largura como a construção da profundidade de campo. É esta ampliação volumétrica da perspectiva que permite passar de uma concepção pictural e estática da natureza como *quadro* à sua percepção “sensacionalista” como “espetáculo” (DUMAS. Impressions de Voyage em Suisse [1835]. Paris: M. Lévy Frères, 1868. (3 v.) *apud* GUERREIRO, 2013).

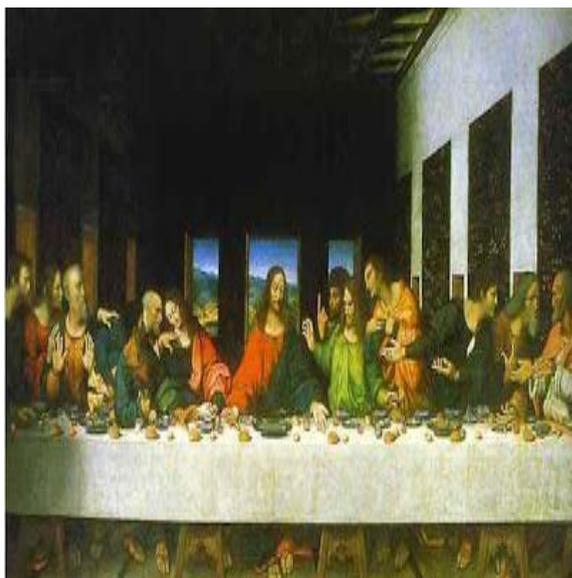


Figura IV A Visão Panorâmica  
Foto: Liane M. Junges, 2020

Quanto à questão do objeto ideal e do objeto real, há dois modos de entender o objeto ideal. Quando contrapomos o ideal ao material, entendemos o ideal como tudo aquilo que só existe em nossas ideias (em nossa consciência, em nossos pensamentos), enquanto o material diz respeito a tudo aquilo que possui existência física. Mas existe também um segundo sentido para ideal, que significa um modelo, algo que deveria ser ou deveria existir. Nesse sentido o ideal se contrapõe ao real, ou seja, àquilo que de fato existe. Na foto acima, a arquitetura uma semelhança real

ao modelo ideal da “Santa Ceia”. Uma mimesis no aspecto virtual coordenado de Summers e analogia por semelhança e diferença por aparência

Do meio à mensagem: o significado anexa um valor conforme seus conteúdos linguísticos e formais. Muito embora a verossimilhança não se situe a priori, há ambiguidades que se definem conforme a obra toma corpo. Acho instigante o nascimento de uma ideia, a geração de valores estéticos. Um nascimento sensível é sempre um profetizar de probabilidades e acasos. O que me faz pensar em corpos que ocupam espaços, onde a unicidade da forma é obtida num instante. O contorno, a forma, o conceito. Nestes, o tempo participa à percepção como um processo sintético à totalidade implícita dos conteúdos semânticos; isto é, no sentido antropológico numa presentificação da memória.

Rudolf Arnheim deu a interpretação mais criativa da interação entre estímulos visuais e pensamento. Em seu ensaio *Expression and Gestalt Theory* (ARNHEIM apud DONDIS, 2003), incluído na coletânea de textos *Psychology And The Visual Arts*, Arnheim afirma, conforme Dondis, o seguinte:

[...] os mesmos meios de que o organismo humano se vale para decodificar, organizar e dar sentido à informação visual, na verdade a toda informação, podem prestar-se, com grande eficácia, à composição de uma mensagem a ser colocada diante de um público. Em suas ramificações psicológicas e fisiológicas, o processo de input informativo humano pode servir de modelo para o output informativo. (DONDIS, 2003, p. 121)

O domínio do inconsciente nunca poderia entrar em nossa experiência sem o reflexo das coisas perceptíveis, pois o espírito humano recebe, configura e interpreta a imagem que tem do mundo exterior com todos os poderes conscientes e inconscientes, assinala Arnheim em *Arte e Percepção visual* (1980). Ele afirma que “a natureza do mundo exterior e interior pode ser reduzida a um jogo de forças, e esta abordagem „musical” é tentada pelos artistas erroneamente chamados de abstratos” (ARNHEIM, 1980, p. 453). Gombrich afirma que: “A vontade de formar’ é mais uma 'vontade de conformar', ou seja, a assimilação de qualquer forma nova pela schemata e pelos modelos que um artista aprendeu a manipular” (GOMBRICH, 1986, p. 67).

A Síntese de Tempo dos objetos (reais e virtuais), os espaços entre um ponto e outro remetem aos espaços vazios da pintura relativos à contiguidade das oposições, concomitantemente preenchidos entre interioridade e exterioridade, o

que não limita a figura, mas é o espaço da liberdade do objeto na plenitude da forma, o lugar do ente material e isometria formal em leituras visuais cognitivas: input e output da percepção visual e memória, no sentido de entrada de dados por meio de algum código. Isto é, seriam esses espaços dados às sensações volumétricas análogas aos espaços do *entre* constitutivos das imagens, que nos sugestionam e nos insinuam para o que não está? Num devir a ser completado pela nossa imaginação, que advém de outros lugares: onde o vazio do espaço é signo das possibilidades do ser: entre o lembrado e o retido. Uma reversibilidade, um retorno nos estoques da memória. Ou, do real, como na arquitetura que vejo na Fig. IV remete-me diretamente ao quadro de Leonardo: “Última Ceia”. O enquadramento coordenado em relação ao observador e, a parede lateral com três janelas, as linhas horizontais e laterais, formando o palco. Em Da Vinci a arquitetura serve apenas de apoio às figuras, no qual seus elementos dão profundidade à pintura, sem se sobreporem às figuras, que são o foco da composição, em termos de perspectiva e ponto de fuga central é Cristo ao centro emoldurado pela abertura principal que observa a paisagem. Sobre essa abertura há um frontão que funciona simbolicamente como auréola sobre a cabeça de Cristo.

Bem como autoafirmação de existência do ente e que nem por isso deixa de assemelhar-se a outros entes, pois a dialética entre figuração versus abstração permite empilhamentos múltiplos num encadeamento circular elíptico em elos além do meio, virtuais. Elos entre figura e fundo, binário, analógico, instantes associativos. É fundamental ter consciência que o conhecimento advém “do entendimento de que a qualidade significante” (KRAUSS, 1985) reside em arte, na diferenciada utilização dos meios que fazem a forma. O convite ao olhar feito pela pintura é um convite à investigação. Começamos por ver a pintura, procurando depois conhecê-la. Mas não basta que a pintura dê a ver, é preciso que estejamos aptos a vê-la. Vejamos e leiamos circularmente, não esquecendo que a "arte é na sua essência uma origem" (KRAUSS, 1985).

A pintura como palco detonador da imaginação e revelador do gosto de possuir o espaço, cria um novo espaço, o espaço pictórico de múltiplos sentidos.

Leonardo Da Vinci inspirou-se nos 12 signos do zodíaco, cada um deles representa um mês do ano. Corpos justapostos em perspectiva linear e seu motivo é analógico à geometria do sistema solar, pois remete às doze estações do ano e aos doze signos do zodíaco. E, segundo Tornaghi ele escolheu as fisionomias das

peças de acordo com os protótipos dos signos (TORNAGHI, 2014). Aqui o analógico do símbolo também passa por um aprendizado.

Contudo, a ideologia constitui o conteúdo das formas ornamentais no qual a natureza do valor (valor-de-uso formal): como a natureza do “bonito” que não denota nada: é desprovido de significado, pois o vazio é pressuposto de toda a ideologia e resulta da supressão de uma conexão essencial entre os fenômenos, tendo no “bonito”: a negação do belo, determinada por uma beleza falsa (PULS, 1998). No materialismo histórico o pensamento humano reflete o real porque ele parte da consciência falsa, primeiro a aparência do real, depois a essência (o significado real). Maurício Puls reflete os significados que o homem constrói para si num processo da carne, as coisas estão dentro e fora num duplo sentido tanto o objeto observado quanto do lado de dentro do homem que vê o que lhe observa como um reflexo do corpo essa máquina que o observa. Bem como: Merleau Ponty (1999) e Hubermann(1998) refletem os significados que o homem constrói para si (antropomórfico), as coisas estão dentro e fora num duplo sentido: um reflexo do corpo essa máquina que o observa.

No vídeo abaixo os trilhos contêm os trens e vice-versa no significado da palavra descarrilar dos sentidos:

(<https://onedrive.live.com/?cid=C5CF57E3DB86EDEE&id=C5CF57E3DB86EDEE%21128&parId=C5CF57E3DB86EDEE%21103&o=OneUp>)

Esta referência também consta no “sistema dos objetos” de Jean Baudrillard. Sobretudo, os estereótipos também são uma maneira de não mais necessitarmos vivenciar o passado, mas sim de presentificá-los “em mim” numa pré-figuração da memória citado em: “O corpo como objeto de arte” de Henry Jeudy (JEUDY, 2002).

No processo criativo chama-se pensamento lateral quando se recria uma obra traçando paralelos em ideias opostas num ver através das ações em perspectivas múltiplas e criativas. Contudo, a disfunção do concreto é justamente o alargamento do plano 2D para o tridimensional 3D. O fim da forma, da figura geométrica, do concreto ao abstrato. Quando a figura começa a se dissolver ao fundo. Cria-se um novo fato, em ritmo e modulações na parte e no todo até a dissolução total na abstração.

Metaforizo o esquema das figuras da “Santa Ceia” expandidas ao xerox de minha coluna vertebral a um diagrama, no sentido de mudança de unidade, o novo fato que criei de um paradoxo temporal (2D) a um (3D) com ritmo virtual contido no

meio. Na tríade da linguagem mítica a unidade de medida é ressignificada. Um estilema significativo do paradoxo do tempo. O elo geométrico (interior e exterior dos corpos) da ocupação do espaço é um signo analógico da Percepção Visual e unidade de medida rítmica da figuração conceitual, do signo. Entre cheios e vazios. Tendo no sistema nervoso morada da percepção no interior do corpo humano (córtex e coluna). Percepção Visual como um estereótipo de sistema nervoso central aos dados da máquina do corpo: input e output dos clichês de arquivos de memória. Alteridade e singularidade, repetição e cópia.

### 2.3 A DEGRADAÇÃO DA FORMA (SIGNIFICADO) E DO FUNDO (SIGNIFICANTE)



Figura X "Concreto", XI "Figurativo Abstrato" e XII "Esquemático"  
Foto: Liane M. Junges, 2020

O processo temporal também ocorre nas obras espaciais, por isso na pintura as diversas significações parciais se unem formando um sentido global, por meio de um processo criador de significação que decorre no tempo, há uma continuidade, um contexto, chamado de processo semântico, de que o observador se dá conta no momento de sua fruição. Então o caráter do signo não é unívoco, mas dialético e historicamente variável, a função de estrutura é permanente e vital para o receptor e para a sociedade, pois nela existem estruturas que supra-estruturam o universal. As três fotos acima são planas, funcionam como trípticos e, emergem para além da especificidade do meio. Explico melhor adiante.

A ornamentação ligada ao cotidiano, em que o uso corrente equivale à usura da forma constitui, de certo modo, o ciclo inferior da história da arte:

Daí a necessidade de repetir o mesmo objeto em vários exemplares, que provoca, primeiro, a estilização da imagem concreta que o ornamenta,

depois a sua esquematização (processo que podemos acompanhar também nas efígies das moedas) e, finalmente, à medida que a execução se vai tornando mais rápida, a abstração estereotipada. Simples ou complexa, o que é indiferente, a forma torna-se então apenas a casca vazia pelo desaparecimento do conteúdo, ou seja, o símbolo, pois, não o esqueçamos, todos os elementos abstratos da ornamentação, a espiral, a grega, a cruz gamada, todas essas formas tiveram, de início, um valor simbólico, ritual mesmo, muito preciso. (D. VALLIER *apud* PULS, 1998, p. LV e LVI).

A redução da obra de arte a uma obra ideológica é completada pela produção industrial de objetos “bonitos”. A degradação do significado se expressa através da degradação do significante quando o capital produz uma massa de objetos ornamentais dotados de conteúdo ideológico. Já o belo se funda na verdade, ele denota o real onde “a verdade é a mimese do real: a obra de arte é a mimesis do homem no mundo” (PULS, 1998, p. LV). Tal entendimento fortalece o conceito de mimesis (reprodução), o materialismo histórico e a passagem do concreto ao abstrato.

A própria leitura da figura no fundo, exige um pensamento abstrato, compreender o fundo (o contexto) exige associações descritivas com ações da figura por consequência e efeito de fato, pois um pensamento universal pode ser transcrito em qualquer meio, mas em cada um deles adquire um significado diverso, porque cada arte comunica as coisas a seu modo. A abstração é diferente na música, na pintura ou na arquitetura, pois ela depende da matéria utilizada para condensar a ideia. A personalidade pode expressar o universal. Na poesia apenas um dos ingredientes oferece algo que se assemelha a uma verdadeira “superfície estética”, com elementos mensuráveis a serem deslocados. Devo acrescentar que também o nada é uma referência da linguagem. E mimesis é uma propriedade da imaginação.

A figura, ao se dissolver no meio, sem a geometria da forma, num baixo materialismo, ocorre na pintura abstrata a elipse do sujeito dada por uma metáfora. Chamada por Puls de linguagem predicativa, a metalinguagem da arte situa-se fora dela, no meio. E a relação entre figura e fundo é também paradoxal, pois aí encontra-se a ação implícita da figura impregnada no meio, um e outro dialogam. O sentido analógico do signo é exterior ao signo e, é determinado pelo meio. Em suma, a mimesis está ligada diretamente ao pensamento e a voz interior, no materialismo histórico, a matéria e o pensamento são históricos. O meio é também, a mensagem (ECO, 1979), na simbologia da linguagem.

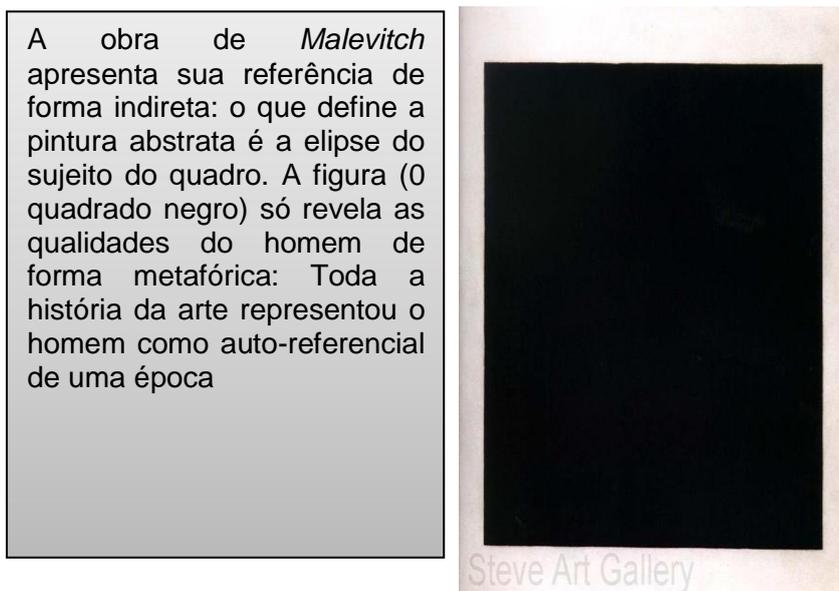


Figura XII Malevitch, Kasimir. Preto sobre fundo branco (estudo) 1913  
Museu de São Petersburgo

A metáfora é a estrutura semântica que converte uma imagem singular indeterminada (e por isso mesmo contraditória) em um predicado universal: a imagem do homem (enquanto ser genérico) em seu mundo. Portanto, é a metáfora que instaura a semelhança entre a figura abstrata e o homem, entre o fundo abstrato e o mundo. É ela que converte os momentos do significante em alegorias do mundo e do homem. Ela é a estrutura semântica fundamental da pintura abstrata. Somente um tropo de salto pode estabelecer uma conexão entre um significante abstrato e um significado estrutural. (PULS, 1998, 172).

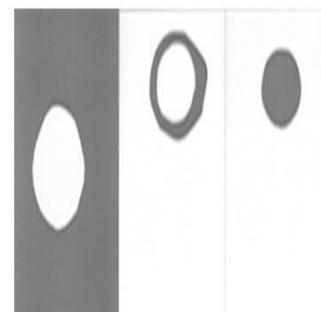
Cauquelin e Puls citam a representação da ocupação do espaço vazio, assim como as palavras na passagem da linguagem interior numa relação espaço temporal, virtual. Uma linguagem analógica, e os conteúdos da forma são significância do ser, é uma questão de linguagem (CAUQUELIN, 2008; PULS, 1998). Meu foco está na percepção da representação do espaço, onde o vazio é uma relação entre lugares. Uma relação entre vazios e entes. Uma simbologia da linguagem Figura e Fundo em trânsito no qual o cérebro capta em leituras visuais em ritmos, modulações, reais e virtuais. Multimidiáticos. Ver no ONE Drive Trens Mesa. Link para o carrinho da coluna cinza em movimento e outros trens mesa. (<https://onedrive.live.com/?cid=C5CF57E3DB86EDEE&id=C5CF57E3DB86EDEE%21116&p arId=C5CF57E3DB86EDEE%21103&o=OneUp>).

Percepções linguísticas e em camadas sobrepostas pela densidade dos conteúdos, o que remete à memória armazenada, adquirida através de nosso sistema ótico perceptivo, neuronal. Nisso existe um trânsito entre o concreto e o

abstrato. Percebo esse encadeamento. A forma advém do contorno, no instante; quando a linha se fecha, pela união dos pontos. Texto e contexto, figura (sujeito) e fundo (meio) dialogam. O contorno traz o conceito, o signo vem antes do conceito, bem como o elo da representação do espaço.



Liâne Maria Junges



Figuras diversas: texto e o contexto Coluna Vertebral

O texto e o contexto em ação, movimento. Meu sistema nervoso em ação. (Minha coluna se desdobrando). Nesse sentido o deslize do sensível, quando há incongruência há metáfora, um novo fato. Um novo elo de medida. O diagrama de Deleuze numa forma meio abstrata, pré-linguística. Novos pontos se unem a outra combinação da nova geometria da forma. A linguagem interior surge aos poucos, no balbuciar das palavras à conexão entre os dados e a impressão neuronal.

No paradoxo entre vazios está a forma, a matéria: a expressão do sensível e corporificação intencional do ser entre. Combinações e procedimentos num jogo de discernimentos onde o cognoscível, como produção de linguagens no processo criativo é pré-linguístico à linguagem do corpo, entre memória e imaginação. Mas, também o ideal, o que não existe ainda, mas deveria ser mais perfeito que o real também é uma mimesis, no sentido de cópia (PULS, 1998). Externamente, o espaço dos possíveis no fluxo do tempo; entre o surgimento das palavras à linguagem

interior. E, o paradoxo é a expressão do sensível, o deslize da metáfora incongruente.

Deleuze compara (em pintura) nova organização proveniente do Diagrama, o informe entre figuração, a um caos, a mão do pintor interpôs-se para abalar sua própria dependência e desfazer a organização soberana ótica: nada mais se vê como em uma catástrofe. É isso, o ato de pintar segundo o autor, ou o momento decisivo do quadro dado de maneira incontrolada, uma boca alargada, um oceano (uma metáfora, uma analogia). Contudo, há duas maneiras de fracassar, a primeira é visualmente, a segunda, manualmente, ficando-se enredado nos dados figurativos e na organização ótica da representação. Também, pode-se falhar na execução do diagrama, sobrecarregá-lo, estragá-lo de tal maneira que ele se torne inoperante. Essa é outra maneira de permanecer no figurativo: mutilar e maltratar o clichê (o autor coloca como sendo algo com existência prévia, um clichê que existe antes de pintar). Portanto, repetindo: o diagrama é o conjunto operatório das linhas e zonas dos traços e manchas assignificantes e não representativos. A função do diagrama, diz Bacon, é “sugerir”. Ou melhor, introduzir “possibilidades de fato”: linguagem próxima a Wittgenstein. Isto é, para passarem a ser figura, para se converterem em fato, elas devem ser reinjetadas no conjunto visual, mas este conjunto, dando ao olho uma outra potência, sob a ação dessas marcas, não será mais aquele da organização ótica, é uma outra potência dada ao olho, assim como um outro objeto que não será mais figurativo.

Contudo, o diagrama é uma catástrofe, um caos, mas também um germe de ordem ou de ritmo. É um conjunto operatório dos traços e manchas, das linhas e zonas. Por exemplo, o diagrama de Van Gogh é o conjunto de tracejos retos e curvos que torcem as árvores que erguem e abaixam o solo, fazem palpitar o céu. Pode-se datar o diagrama de um pintor. O diagrama é um violento caos em relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmo em relação à nova ordem da pintura: “ele abre domínios sensíveis”, diz Bacon. O que permite pensarmos na aparência no mundo dos objetos e veem-se no interior desse diagrama as possibilidades de fato de todo o tipo. Bacon explica que ao fazer um retrato olha fotos que nada tem a ver com o mesmo. Wittgenstein invoca uma forma diagramática para exprimir na lógica as possibilidades de foto.

Pois a compreensão sensível, a percepção ocorre no fazer artístico e dentro do processo criativo como etapas no processo de resolução à problemas das formas

relacionais como modalidades básicas através de semelhanças e contrastes. Nas minhas Figuras 2 e 9 encontro semelhanças de repetição e cópia internamente nelas e entre elas. Pois as semelhanças formais nas artes plásticas são percebidas como repetições rítmicas. Nas tonalidades, por exemplo, temos semelhanças, variações em torno de uma cor dominante, na Figura 2 predomina o tom verde, pois associa-a à árvore também e na Figura 9, em tons vermelhos, este tema me faz pensar em algo sentimental. E, é importante salientar, a atração (o sensível) não ocorre só por semelhança de forma, pode acontecer por cor, tamanho, textura, tom, ritmo. Associa as batutas e a coluna vertebral às modulações do córtex cerebral a percepção em ritmos, a algo que corre o deslizar do sensível de múltiplas ordens: a fluidez da música, distâncias percorridas como elos de rodas, trens em trilhos, linhas e botões entre ilhós. O contorno é tridimensional, uma vez que remete a conceito, no figurativo e provoca associações. As cores, modulações, analogias. Uma vez que trata-se de uma base estrutural/funcionais cognitivas constantes que dão sustentação e condições de existência às estruturas variáveis que visam a um equilíbrio provisório e dinâmico, pois marcam níveis diferentes de condutas apresentadas pelos sujeitos. Uma vez alcançadas essas estruturas, permanecem como subestruturas, dando amparo para a edificação de novas características.

E sobretudo, se podem fazer ao menos três coisas com um código, pois não basta dizer que a linguagem analógica procede por semelhança, enquanto a digital opera por código, convenção e combinação de unidades convencionais. Conforme Deleuze no capítulo *A Analogia*:

[...] uma combinação intrínseca de elementos abstratos; uma combinação que produzirá uma „mensagem' ou „narrativa", quer dizer estar em relação de isomorfia com um conjunto de referencia; e, enfim, codificar os elementos extrínsecos de maneira a serem produzidos de forma autônoma pelos elementos intrínsecos do código.

Ele exemplifica com um retrato produzido por computador, e em todos os casos em que se pode falar de uma “estenografia dos dados figurativos”. Parece assim que um código digital cobre determinadas formas de similitude ou de analogia: analogia por isomorfismo, ou analogia por semelhança produzida.

Em Pierre Levy (1996, p. 16), “O virtual não se opõe ao Real e sua efetivação material, mas sim ao atual”. Fisiologicamente, o virtual é entendido como o que existe em potência e não em ato. É uma extensão do real. Um real latente. Tais

como o conceito, o signo: o contorno, o estereótipo? Simulacro, cópia? Estilema, diagrama: A Abstração.



Figuras Elos Perceptivo: Recortes, Colagens, Assemblages e Gravuras que compõem vídeos.  
Liane M. Junges, 2019

#### 4 ANALOGIA EM PERSPECTIVAS, ISOMETRIAS ENTRE O CORPO HUMANO E O NUMÉRICO

##### Analogias do Córtex Cerebral/Coluna Vertebral:



**Fig. L**

**Fig.M**

**Fig. J**

**Fig. K**

**Fig. Y**

Fig. L Raio X da Minha Coluna Vertebral

Fig.M Richard Serra: Placas de Aço Empilhadas  
1969

Aço 6096 cm X 2438 cm X 3048 cm

Leo castelli Gallery, Nova York.

*Fig.J "Protótipo da idéia de coluna em objeto"*

*Liane Maria Junges*

*Ano:2005*

*Técnica:(Transparências do numérico, fita adesiva,  
linhas, garrafa de plástico acrílica).*

*Formato: 260 x 140 cm x 90 cm*

Fig K e Y "Máquina / Olho / Coluna"

*Liane Maria Junges*

*Ano:2005*

*Técnica: madeira, dobradiças e transparências  
do Numérico.*

KRAUS (1977, p. 328).

A Figura XI acima, "Placas de Aço Empilhadas", escultura criada por Serra em 1969, é meu referencial na questão da representação do vazio do espaço numa leitura visual da Gestalt, que comparo por empilhamento sequencial. Trabalho tridimensional este, em que o seu fim é determinado pelo limite ao número de peças que a escultura suporta em relação à ação da gravidade sobre

ela: “a gravidade é o único aspecto estabilizador da escultura” (KRAUSS, 2007, p. 328). A obra de Serra remete a outros lugares justamente em suas forças elementares citadas por Deleuze. A captura das forças no caso da figura acima, como pressão, inércia, peso, atração e gravidade, encontra-se misturada a outro problema diferente do movimento da decomposição e recomposição dos efeitos, mas antes de forças de pressão, dilatação, contração, achatamento que se exercem sobre os materiais metálicos, essa é uma razão para enfrentar ainda mais diretamente o problema de tornar visíveis forças que não são visíveis.

A força tem relação estreita com a sensação; é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto de onda, para que haja sensação. (...) Esta que dá outra coisa bem diferente a partir das forças que a condicionam (...) Como poderia a sensação voltar-se suficientemente sobre si mesma (...) para fazer sentir forças insensíveis e elevar-se até suas próprias condições? (...) às vezes essas forças são as mesmas: como pintar ou fazer ouvir o Tempo, que é insonoro e invisível? E forças elementares como pressão, inércia, peso, atração, gravidade, germinação? Às vezes, ao contrário, a força insensível de uma arte parece antes fazer parte dos “dados” de uma outra arte: por exemplo, como pintar o som e até mesmo o grito (e, inversamente, fazer ouvir as cores).

Seria uma abertura dessas forças de domínios sensíveis do diagrama: uma figuração em si, feita com a ajuda de figuras. O próprio Proust falava de “verdades escritas com a ajuda de figuras”. Portanto, caberia ao pintor fazer ver fazer, ver uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma figura multissensível. Aqui a sensação visual capturada por uma potência vital: o Ritmo que transborda todos os domínios e os atravessa.



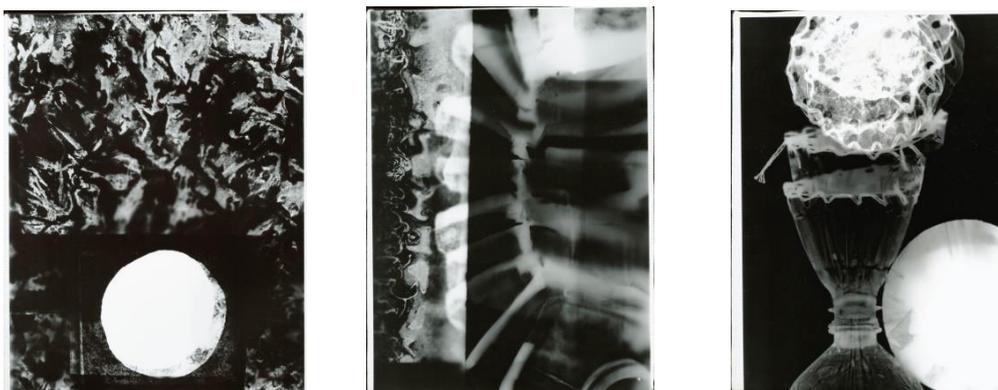
Figura XII "O Paradoxo" Liane Maria Junges, 2005

Anne Cauquelin em *Frequentar os Incorporais* conceitua: "o lugar é tributo do vazio incorporal" (CAUQUELIN, 2008, p. 37). O lugar emerge do vazio como aquilo que repentinamente é ocupado por um corpo. E que o que é válido para o mundo é válido para o lugar terrestre, graças ao vazio incorporal. Sem corpo o lugar retorna ao vazio. Aos incorporais dos Estoicos há uma coesão entre física e lógica. "O que surpreende é a aproximação do exprimível, que parece pertencer à lógica, com noções com o lugar. O tempo e o vazio parecem, por sua vez, ter uma existência sensível" (CAUQUELIN, 2008).

Eu havia lido muitas vezes Walter Benjamin sobre a questão da reprodutibilidade técnica. E depois li Vilém Flusser e seu "Filosofia da Caixa Preta", que investiga o significado histórico e cultural de uma sociedade que crê mais do que tudo nas imagens, em sua crítica à programação prévia das máquinas, inclusive ao trabalho humano. Ensaiei uma alternativa lúdica com a produção de um objeto máquina, a fim de interferir em seu interior; conforme sugeria este autor, fugindo da pré-programação das máquinas e a maneira mais rápida de eu conseguir isso seria de forma lúdica. Na Fig XII fiz um protótipo numa garrafa pet de água, de tamanho médio, (cópia repetida do mercado industrial) que já vinha com umas curvas entre linhas retas, entre os espaços planos, o que também me remete a percepções

paradoxais em analogias múltiplas à ocupação do espaço em pintura e em leituras de imagens como na obra de Serra. Cortei essas linhas vazadas e coleí imagens previamente trabalhadas em fotogramas, nos quais copiei imagens em três tempos, deixando um espaço não preenchido circundado por uma esfera; simulando o vazio do espaço em representações, contudo rodeado de figuras abstratas, simulando o próprio paradoxo.

E as imprimi a partir do numérico em transparências, figuras abaixo:



Figuras de Fotogramas pertencentes às camadas da obra “O Paradoxo” abaixo.  
Liane M. Junges

A Figura “J” do quadro azul, acima, foi o 1º protótipo da ideia de câmara/coluna em objeto (Garrafa Pet), em que se inclina num gestual em extensão e prolongamento de meu corpo, de cerdas rebatidas. Na pintura o respingar de gotas de óleos e gorduras viscosas sobre determinadas áreas traz conotações figurativas, sem a unicidade sintética em termos de pureza, pois o abstrato também sugere sensações de formas e volumes analógicos concretos. Analogias por semelhanças e diferenças, entre espaços, ritmos, movimentos, modulações. Até mesmo dos pixels das imagens técnicas do numérico, às vezes inacabados, pontos sobrepostos corridos em movimento contínuo, nos sugerem formas, figuras informes em perspectivas expandidas, abstratas, similares ao Diagrama, com ponto de fuga imaginário e, ao mundo real, onde percebem-se atmosferas do entre de múltiplas formas. À essência. Uma figura entre Espaços. Também se percebe nisto a presença de interstícios, novos espaços ocupados por figuras em alguns lugares, que são observados nas imagens televisivas. Pontos em movimento nos produzem imagens, incluso os corredores de passagens, o *enput* e *input* entre espaços vazios geram novas imagens semelhantes a vestígios analógicos, óticos. Silhuetas involuntárias autônomas. No objeto “O Paradoxo” fig. XII, a sobreposição das

superfícies planas emolduradas criou uma saturação do olhar através da lente deste objeto, lembrando opacidade do olhar pelo acúmulo destes registros.

Resíduos que permanecem armazenados no inconsciente e que manifestam-se no design de um projeto. Às vezes são imagens com uma aparência primitiva que retiro muitas vezes das próprias matérias conforme suas substâncias; ou, num trocadilho significativo, as manchas conforme a substantividade da matéria. Abstrações formais, que eu ressignifico. As modulações provêm dos contrastes: luz e sombra, texturas. Outras vezes, não importa muito, as cores, não as escolho com o intuito de combiná-las decorativamente, elas podem ser pré-texto para o texto que surgir no momento da criação, aqui a cor também se equivale ao material (e suas densidades, conteúdos dos materiais). Isto é, emprego-as com o mesmo sentido, ou intenção instintiva.

## 5 PROCEDIMENTOS DAS IMAGENS DA FIGURA XII DE “O PARADOXO”

Descrição dos procedimentos feitos no fotograma.

1. Xeroquei as gravuras que seriam copiadas em três ou quatro partes, copiando-as por zonas novas na superfície do papel fotográfico. Ia copiando-as aos poucos, e isolando as zonas que não deveriam ser queimadas pela luz, e construindo-as por áreas. Até a montagem final.

2. Houve sobreposições em zonas que eu não calculava direito, como sobre a superfície circular do olho. O que proporcionou uma maior interação das partes fragmentadas, tal qual acontecia na pintura quando eu misturava uma cor na outra com o mesmo propósito.

3. Visava me colocar fora da cena de um paradoxo invertido, o que resultou na figura recortada como o retrato de um paradigma da memória, tipo uma sombra branca, sem memória, representada no fotograma ao avesso, o negativo da imagem. O negativo do real?

4. Recortes como abstrações das formas reais ou imaginárias e, montadas aleatoriamente, ao acaso, de maneira intuitiva com o pensamento ligado ao fazer da mão. Esta aleatoriedade que aparece sempre, repetidamente em relação, ao ponto de vista do espaço em branco, que representa o vazio, seria a perspectiva ilusionista da pintura, em que todos os pontos de vista concorrem para o mesmo ponto de fuga, segundo a posição fixa de quem ocupa um lugar no espaço. Um ponto fixo.

5. Copio gravuras fazendo colagens delas, para criar o espaço do entre, o que cria novos elos de ligação em relação a um ponto de vista, ou um novo signo na cadeia da significação. Onde a ocupação do espaço vazio, que sede lugar a um ente, entre um lugar ocupado e um lugar desocupado (dos estoicos) como uma ausência? Ou uma reversibilidade da memória, que nunca é igual? É apenas um no arsenal da estereotipia é um novo enfoque apenas dos modelos preexistentes. Então crio objetos retirados do real ou baseada em algo, que não chega a ser novo, totalmente. E mimetizo por dentro, como sinônimo de cópia dela no fotograma. E depois crio máquinas com estruturas que assumem o vazio da presença sentida pelo homem, mimetizando sua estrutura corporal acoplada em objetos que transitam entre a *morphé e memória*. As máquinas apontam um corpo autônomo, e a presença do homem animando o objeto, e garantindo-lhe um novo instantâneo. Como procedimentos: utilizo a sobreposição como interface entre gravuras construídas no

fotograma. Copio e colo com a luz, visando um ponto de fuga *híbrido*, como índice de profundidade, mixando a figura ao fundo, a figuração começa a se dissolver, seria um diagrama? E o fundo entra em abstração e começa a se dissolver. A justaposição de várias gravuras é uma maneira de compor com a luz similar à tinta na pintura. Interessante que onde há o Toner do Xerox fica invertido, vazado no fotograma, cria um negativo, o vazio do espaço paradoxalmente neste meio, de forma complexa. À posteriori, imprimiri transparências no computador.

Ludwig Wittgenstein demonstrou de maneira convincente a impossibilidade de uma “Linguagem privada”. É a aceitação social de conexões necessárias entre signos e certos significados que faz uma linguagem. Todos os significados são sugestões permitindo convites ao estudo e demonstração, à interpretação e re-interpretação. Nenhum significado é produzido explicitamente, e nenhum é explicitado depois de produzido. Pode-se dizer que neste nosso mundo os signos flutuam em busca de significados e os significados se deixam levar em busca dos signos (processo em movimento).



Figura “Linguagem Privada”

## 5.1 PROCEDIMENTOS NO EXTERIOR DA OBRA “O PARADOXO”

- Desenhei o objeto com medidas e pedi para o marceneiro cortar a madeira. Lixei e pinte com tinta cor prata, duas demãos.

- Comprei parafusos, porcas e tachas e pregos. Furei a madeira e montei o objeto.

- A lente. Recortei borracha e transparência para a lente.

- As molduras empilhadas, imprimi gravuras conforme procedimentos internos acima explicitados. E as coleí com fitas transparentes e cola quente.

- Dobrei uma placa de metal, matriz de uma gravura trabalhada, dando uma forma convexa por fora, o lado côncavo suspendeu a caixa toda, possibilitando o movimento do objeto.

- A vista externa entre uma reta de madeira e outra, pode-se ver através delas, imagens, coisas situadas por detras deste objeto, similar as passagens das paisagens das janelas de muitos lugares(janelas da Sta Ceia e, dos trens), repetições de semelhanças ritmicas decodificadas neste projeto. Situo estas esculturas entre o espaço vazio das pinturas, por isso elas são chamadas de espaços do *entre*: com sentido de aleatoriedade dos ângulos tomados como fixados. Todos os ângulos dos espaços do *entre* nas relações de oposições paradoxais podem remeter a uma estereotipia da representatividade, que também contém algo da alteridade em relação ao duplo. O outro de meu corpo. Simulacro do referencial. Porém: existiria espaço se não existissem figuras?

[...] sem relação não há espaço, pois o que o espaço unicamente existe aberto, suscitado, ritmado, alargado por uma correlação de objetos e uma superação de função desses nesta nova estrutura. O espaço é de certa maneira a liberdade real do objeto, sua função é somente a liberdade formal. (BAUDRILLARD, 1997, p. 25).

As placas de Serra parecem habitar o mundo do verbo transitivo, relacionada à imagem de atividade e efeito. Ele faz anotações de trabalho com palavras: rolar, vincar, dobrar. Também tem uma relação com o duplo negativo. Semelhante a Serra quanto ao significante de sua imagem, em seus conteúdos formais busco a síntese de Tempo dos objetos, os espaços entre: relações heterogêneas entre semelhanças e diferenças, como um elo que liga um ao outro, análogo a uma corrente, fluxo temporal, um outro imbricado entre espaços e vazios, lugar e corpo e análogos aos

espaços vazios da pintura, relativos à contiguidade das oposições. Estes espaços vazios e paradoxais, simultaneamente preenchidos e circunscritos entre cheios e vazios: interioridade e exterioridade. Que não limita a figura, mas é o espaço da liberdade do objeto na plenitude de sua forma. E apontam para o espaço como sendo o lugar do ente material. Verossimilhança como autoafirmação de existência e que nem por isso deixa de assemelhar-se com outros entes.

Proponho uma leitura da repetição não como um estudo das questões tipográficas das formas de repetição diretas como reinscrição da mesma linha, rebatimento, jogos de exclusão e adição, pois estas permeiam qualquer leitura que se faça repetição no plano. Não é essa repetição que proponho, embora tanja esta borda. Compreendo repetição como um fenômeno mais amplo que envolve desde a repetição da forma e seus eventos gráficos ou pictóricos contidos no plano, até a repetição da reversibilidade da memória no ato da composição. Na dialética da figuração/abstração, percebe-se o contínuo, como o reverso da mesma substância, próximo ao Informe no qual o fundo vai se misturando, a figuração chegando à abstração. O reverso da luva. O vazio tautológico consiste em “o que vejo é o que vejo”, porém tensionando essas posições fixas há uma ocupação do espaço pela matéria em contiguidades das semelhanças e diferenças onde o contínuo se afirma. É espaço/tempo. No informe as contiguidades paradoxais dos opostos imbricados, quase colados um ao outro, dos volumes dados, apresentam um achatamento pelo estado de inconstância matérica da forma em sua dissolução (fenomênica).

O mesmo percebe-se claramente no monocromático, a perspectiva ilusionista da questão dos volumes e relevos sob o plano frontal entre planos apenas. Seria a “Semelhança de Fundo uma *“arrière-ressemblance”* a que se refere Mallarmé:

de natureza antropológica e não mais antropomórfica que confronta a semelhança com a ausência. Um debate em que o aspecto mimético dos seres humanos, na produção de uma imagem, se apagará de certo modo diante do poder abissal, e não obstante tão simples, da humana estatura...mas algo como um lugar onde a estatura humana devesse constantemente se experimentar, nos olhar, nos inquietar. (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 127).

Estar mergulhada no ato de realizar ações de meu corpo em obras. Expressividade e alteridade de um fazer que dá-se à passagem do tempo. Num objeto outro e um ente novo, pois é na contemplação do ato de fazer dialógico que me dissipo e, me transformo. As leituras visuais me instigam os sentidos, o

imaginário abstrato como o trabalho de Serra com chumbo derretido está envolvido com as formas criadas durante a solidificação do material, muito embora suas ondas de chumbo solidificadas em sua Peça moldada estivesse menos relacionadas às propriedades inerentes do metal do que ao recurso composicional da repetição. Esta, que envolve a abstração entre contiguidade e complementaridade expandidas para além do meio. Todavia, as peças de aço empilhadas, feitas por Serra, mais tarde combinam o uso do peso, a fim de expulsar da obra o ilusionismo, para determinar de dentro da escultura propriedades evidentes do material e onde sua composição termina.

Em pintura a superfície, aspereza do algodão, sua resistência força a mente a trabalhar uma espécie de grafismo, o que remete-me a outras especificidades de outros meios. Em gravura e desenho as relações gráficas não têm fronteiras. Interessa-me estudar imagens que remetam a outras imagens. Não se trata de opor discurso (o texto) e imagem (pintura), mas de mostrar que formas insólitas, imagens-pulsões intervêm no texto, pondo desordem nas argumentações. Imagens-pulsões irracionais são “figuras de discursos”: a metáfora, a retórica, a analogia. Estamos aqui ao nível de textos, sem falar em imagens no sentido pictural ou artístico.

Nisto reconheço as sensações como percepções formais advindas da matéria e substância, dos conteúdos inscritos na matéria, que são construídos aos poucos entre cheios e os vazios, ritmos, modulações que me remetem a outros lugares. Isto é, seriam esses espaços rítmicos, dados por sensações volumétricas análogas aos espaços do entre constitutivos de outras estruturas, que nos sugestiona e nos insinua para o que não está um devir a ser completado pela nossa imaginação, que advêm de outros lugares entre o vazio, mas é também o espaço das possibilidades do ser: a dualidade do ente, entre o plano e o tridimensional. Ou, melhor situando: quando a arte medieval escapou do simbolismo geométrico, conceitual de ordenação dos objetos, narrativo, que no dizer de Gombrich, haviam petrificado as fórmulas da arte clássica: “Giotto fez uso particular da figura vista de trás, que estimula nossa imaginação “espacial” ao nos obrigar a adivinhar o outro lado” (GOMBRICH, 1963, p. 10). Ver Imagens: “O que tem por trás da cena” (One Drive <https://onedrive.live.com/?cid=C5CF57E3DB86EDEE&id=c5cf57e3db86edee%21130&parId=c5cf57e3db86edee%21103&o=OneUp>).



Figura: Imagem

Assim uma imagem, neste sentido biológico não é a imitação de um objeto, mas de determinados aspectos privilegiados ou relevantes, cujas linhas de força de nosso universo são moldadas por nossas necessidades biológicas e psicológicas. Somos obrigados a inferir em cada objeto representado o seu lado paradoxal, se ela nos permitir inferir não só a forma exterior, mas também seu tamanho e posições relativos, isto nos conduz àquela “Racionalização do espaço” a que chamamos de perspectiva científica, para o que é dado pela moldura do plano pictórico quando este se torna uma janela da qual olhamos o mundo imaginário. Onde a pintura é concebida em termos de projeção geométrica, segundo o mesmo autor. E, que temos de admitir que a pintura sugere algo muito mais do que realmente está ali. Predicados Manifestos e latentes, abstraídos do Universal, num jogo semiótico definido pela elipse do sujeito da obra. Ente entre ser e ente entre não ser, tautologia formal, informal.

Seria a “Semelhança de Fundo uma “arrière-ressemblance” a que se refere Malarmé: de natureza antropológica e não mais antropomórfica que confronta a semelhança com a ausência, um debate em que o aspecto mimético dos seres humanos, na produção de uma imagem, mas algo como um lugar onde a estatura humana devesse constantemente se experimentar, nos olhar, nos inquietar (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 127). Seria uma Dessemelhança de fundo no meio? O tudo e o nada de uma totalidade inexistente. Na construção da alteridade o corpo exibido se considera estranho e estrangeiro enquanto só produz a aparência do duplo. Nisto constituí todo o poder do obsceno a partir de seu próprio corpo, que atrai a atenção. Seria o paradoxo de nossa “própria” alteridade.

Onde na feira de estereótipos da interpretação se apresenta como um jogo, sendo a própria ideia dessa soberania corporal jamais ameaçada pela massa dos discursos. Não se sabe ao certo, se a arte impregna nossas imagens culturais, ou se nossas imagens culturais se constroem com a ajuda da arte. Entre a imagem e a representação, a estereotipia se situa como um processo de resolução da dialética: [...] ela impõe um enquadramento de conceituação anterior à imagem do corpo e provoca uma homogeneidade total das representações.

Em suas pesquisas sobre a heterogenia, Georges Bataille tentava mostrar como o jogo dos contrários, a própria dinâmica da ambivalência dos afetos e de sua expressão cultural continuavam a agir nos procedimentos de homogeneização cultural. Qual fruto dessa homogeneidade, o estereótipo devia necessariamente conservar sua tensão entre as pressões pelas quais ele foi elaborado. Cada vez mais, o estereótipo deixa de conter essa tensão que ele resolveu ou anulou pela conceitualização da ambivalência. (JEUDY, 2002, p. 113-14). O resultado como uma fusão entre a exibição e sua conceituação, nas modalidades contemporâneas da apreensão do corpo, faz desaparecer a heterogenia.

## 6 PERCEPÇÕES SENSORIAIS E ESPAÇOS INTERSTICIAIS



Figura “Percepções Sensoriais”

O tema deste capítulo é retirado do livro de Gombrich “Meditações sobre um Cavalinho de Pau” e, do Dictionary, a sua definição mais apropriada a um cavalinho de pau:

representação, representar lemos ali que pode ser usada no sentido de “invocar mediante descrição ou retrato, ou imaginação, figurar, simular na mente ou pelos sentidos, servir de ou ser tido por aparência de, estar para, ser espécime de, ocupar o lugar de, ser substituto de. (GOMBRICH, 1999, p. 1).

Não no sentido do retrato de um cavalo; mas como um substituto para um cavalo, segundo o autor, talvez haja nesta fórmula de definição de imagem mais do que o olho pode ver. É por que desta forma o artista imita a forma exterior do objeto que está a sua frente e isto implica que o assunto é reconhecido pelo espectador, no sentido de concepção tradicional da representação. Pois junta-se ao fato de uma obra de arte ou ser uma cópia fiel, uma réplica perfeita, do objeto representado, ou relativo a um grau de “abstração”. Lê-se que o artista abstrai as formas que ele vê: a forma tridimensional é abstraída da cor pelo escultor, o pintor abstrai da terceira dimensão; contornos e cores.

Contudo, ouve-se dizer que “constituí um tremendo feito de abstração” para o desenhista, a própria linha, por que esta não ocorre na natureza. O autor compara a relação dada a “arte abstrata” oposta a criação de formas “puras” e que, quando olha para o seu cavalinho de pau diz ser o próprio ato mental: complexo da ideia de abstração, nos leva a curiosos absurdos. Nossa mente opera mais por diferenciação que por generalização. A criança refere-se ao au-au a todos os quadrúpedes. No caso a vara denominada pela criança de cavalo, não é um signo que significa o conceito cavalo, nem é o retrato de um cavalo individual. A vara torna-se cavalo por si mesmo, por sua capacidade de servir de “substituto”; pertence à classe dos “au-aus”, e talvez até o nome próprio o faça por merecer. É que os conteúdos da forma estão representados de maneira implícita nas próprias formas, eles não representam as formas genéricas conforme pretendia Reynolds quando falava dos retratos de um homem singular. Isto é, tais conteúdos formais estão representados nas próprias formas concebidas como representações das coisas do mundo. Elas tomam lugar de, estão no lugar de. Isto é, representam algo em seus conteúdos linguísticos. Diz o autor ser totalmente irrelevante se ele representa a forma exterior de algo particular ou de uma classe. Pois o ídolo serve de substituição no culto e no ritual, análogo ao cavalinho de pau, que é feito pelo homem.

(Ver vídeo no ONE DRIVE: “ O Paradoxo Também é Cavalinho de Pau”. <https://onedrive.live.com/?cid=C5CF57E3DB86EDEE&id=c5cf57e3db86edee%21131&parId=c5cf57e3db86edee%21103&o=OneUp>).

Às implicações da ideia de transposição da “representação” para outro plano tanto da arte primitiva quanto da arte moderna, quando não se consegue identificá-las com representações existentes no mundo exterior e tentamos identificá-las com representações existentes no mundo interior do artista. Mas, implica ainda a ideia naturalista de retratos a sonhos e visões, ou a imagens inconscientes.

Meu trabalho “Paradoxo”, fig.XII, em vídeo, feito no segundo semestre de 2019, deu-se através da sobreposição de várias imagens sobre o paradoxo, conforme expliquei anteriormente, mas nesse momento registrei eventos no objeto em movimento, colocando as placas do objeto sobre o meu braço, pois continham dobradiças, foi possível girar com elas, ele estava no lugar de pulseira. O aspecto giratório me permitiu ver as transparências girando o meu braço, pois com a outra mão eu realizava o filme. O objeto agora era um prolongamento de meu corpo, uma

forma lúdica de brincar. Fiz o vídeo no parapeito da sacada, pude registrar uma árvore situada em frente ao meu apartamento.

(Ver vídeo no ONE DRIVE, n. 114 “O Paradoxo também é Pulseira de Braço” <https://onedrive.live.com/?cid=C5CF57E3DB86EDEE&id=c5cf57e3db86edee%21132&parId=c5cf57e3db86edee%21103&o=OneUp>).

Tornou-se outro vídeo dentro do objeto máquina: uma variação do mesmo, em seu interior. Registrei os eventos, passagens ocorridos com o vídeo, no tempo e no espaço e, sob um mesmo ponto de vista, ao longo de alguns minutos. Uma árvore é sustentada por elementos vitais: a seiva que a alimenta, a nutre e faz circular em todas as suas partes formadas por elementos hauridos da terra pelas raízes, também traço uma analogia entre ela e a coluna vertebral e córtex cerebral, que indexam os sentidos do corpo humano. Nesta indexação de vídeos em camadas híbridas. Esses vários aspectos do filme ficaram unidos pelo protagonismo do meu olhar e do meu corpo. Minha câmara registrava o espaço físico e seus eventos, passagens à perspectiva única da câmara e veiculação desse espaço em diferentes modos do ver. A justaposição de imagens estáticas e dinâmicas unificou textos e contextos múltiplos numa nova relação entre ver, fazer e ação. Contudo, além do que o próprio tempo físico modificava este registro, como: ventos, sol, dia, pessoas carros, estação do ano. Essas relações me atravessam os sentidos.

Em Arte e Audiovisual Christine Melo escreve “Extremidades: Leitura entre Arte, Comunicação e Experiência Contemporânea - Diálogos Interdisciplinares: Arte e pesquisa”. Em *Extremidades ela* traça dimensões entre limites, fronteiras, crises e atravessamentos, perspectivas associadas a problemas concretos à vida cotidiana. E estão entre os campos da crítica da arte e da comunicação, fala-se da experiência contemporânea situadas nas fronteiras e atravessamentos entre espaços sociais e linguagens midiáticas que são observados no campo da percepção e sensorialidades em incessante contaminação e transformação em espaços intersticiais (transito entre meios: fotografia e audiovisual. Cinema, TV, vídeo e linguagens digitais) e entre o físico e o virtual. Vida pública e privada.

A leitura das extremidades foi traçada como uma cartografia disforme, analisando práticas e contextos dos vídeos regidos pelo pluralismo, de maneira a não se apresentarem como um campo específico de manifestações artísticas e comunicacionais. Problematizando nas leituras de obras e, dos artistas aspectos poéticos que existiam em diversos trânsitos entre arte e comunicação, o que

possibilitou refletir sobre procedimentos criativos baseados em processos de hibridização, que desencadeiam interconexão entre múltiplos espaços e linguagens diferentes. Saliou as operações criativas descentralizadas ao elencar os procedimentos da: desconstrução, contaminação e compartilhamento como zonas de tensão por onde cristalizava boa parte da produção artística na passagem do século 21. A definição de Heteróclitos do Dicionário Escolar da Língua Portuguesa de Francisco Silveira Bueno. MEC (8.ed.) diz do que se desvia dos princípios de analogia gramatical ou das regras da arte (por ext.) (excêntrico, extravagante). Ao considerar os aspectos Heteróclitos, desviantes, foi possível o Mapeamento e a análise da produção artística. E objetivou-se analisar realidades radicalmente descontínuas num conjunto multidimensional, segundo os organizadores deste.<sup>2</sup>

No capítulo *Em arte e audiovisual* Melo procura ampliar a leitura das extremidades, em relação às condições de vida, forma estética e experiência social com maiores generalidades dando expansão à área crítica. Reexamina no presente esta análise a fim de apontar possíveis passagens dos anos de 1990 à atualidade. Por outro lado, pela análise crítica, como evitar o discurso para apreciar ou somente compreender uma obra, é uma questão filosófica, complexa, e que concerne um campo mais vasto.

(Ver obras no meu link: [https://www.extremidades.art/thesis\\_tag/christine-mello/](https://www.extremidades.art/thesis_tag/christine-mello/)).

---

<sup>2</sup> Conforme Nelson Brisa Peixoto no livro *“Arte móvel / arte área” em Extremidades do vídeo* (MELLO, 2008).

## 7 OS SIGNOS QUE REPRESENTAM AS FIGURAS DESLOCAM-SE PARA AS QUE REPRESENTAM SUAS ESTRUTURAS

E com o advento da fotografia acentua-se o processo de diluição do contorno da forma, percebe-se em Delacroix. Além da noção de achatamento de planos. A abstração começa pelo fundo da tela, e reflete o homem.



Figuras Humanas da Santa Ceia, Morte de Marat e Mondrian

Em *O Significado da Pintura Abstrata*, Maurício Puls, descreve:

No plano do significado, a pintura evoluiu dos signos ônticos, para os estruturais, enquanto no plano do significante ela evoluiu dos signos concretos para os abstratos. Na esfera do significado, o pintor deixou progressivamente de retratar a singularidade (o burguês) para retratar diretamente o universal (o capital) [...]. Os pintores começam reproduzindo os homens e as coisas que tinham diante de si e, terminam refigurando o fundamento social que se ocultava por trás de cada aparência (PULS, 1998, p. 294).

A contradição semiótica do sujeito oculto é resolvida por uma estrutura semântica, a metáfora. Os signos espelham o real por meio de uma matéria determinada, no caso, uma imagem visual. Por isso a linguagem está para o pensamento como o particular está para o universal: ela é mais concreta e mais espessa que o pensamento porque habita um objeto determinado.

A migração dos signos que representam as figuras (signos ônticos) para os signos que representam suas estruturas é expressa na dialética figura X fundo. Os vasos comunicantes entre sintaxes semânticas de figuras de linguagem estão entre

aspectos analógicos: para Barthes entre significado e significante o signo surge como elemento mítico da fala: o mito como elemento do conhecimento; para Jeudy é representado como semântica da Linguagem do Corpo entre repetição e cópia na singularidade (JEUDY, 2002) e simulacro do ser.

Segundo Maurício Puls as figuras nas representações abstratas vão sendo mixadas ao fundo até a elipse do sujeito onde o significado não está diretamente no significante (no fundo, no conceito, no universal). Expando ao mundo das coisas em leituras da Gestalt, pois através de Abstrações do pensamento apreendemos historicamente o universal também como experiência estética.

Quando as batutas transformam-se em trilhos há um novo ritmo, uma mudança de unidade de medida. O Diagrama é exatamente o que Cézanne chama de “motivo” que é composto de sensação e arcabouço, é o seu entrelaçamento. Ele reúne indissolivelmente esses dois momentos: a geometria é o “arcabouço”, e a cor, a sensação. O resultado surge quando dessa operação remete a geometria ao sensível, e a sensação à duração e à claridade. É o resultado da possibilidade ao fato. Quanto ao uso, refere-se ao “digital” e, não em referência a mão, mas em referência a unidades de base de um código. São referências estéticas. O analógico é definido por determinada evidência enquanto o digital precisa ser aprendido, opera por código, convenções e combinações convencionais. (DELEUZE, 2007).

O esquema da Santa Ceia na Figura 9 “Semioptico/Construído” traz por analogia o arquétipo da “Santa Ceia” reverberado pelo meu do trabalho do sistema nervoso, registro neuronal inconsciente, e repetido muitas vezes. Simulacro estereotipado de córtex cerebral, ou clichê simplificado no arcabouço composto por sensações em cores moduladas. Virtuais nos tons de verde e branco, num fundo abstrato em seus conteúdos da forma entre espaços vazios e cheios à minha elipse do meu sujeito nesta repetição que começou, também pelo fundo do quadro. Já; a “Orquestra de Violinos”, figura K acima é analógica de uma modulação rítmica de uma virtualidade paradoxal situada fora dela, o som. Há um design esquemático e ordenado à abstração formal a partir das formas concretas, figurativas, digital e analógica da “Santa Ceia” na figura J “Semióptico/Construído”.

O meu Saara seria o verossímil do índice, é um simulacro do real e, por analogia está para a relação figura e fundo de meu conteúdo da forma abstrata que é a percepção visual simbolicamente expressa por analogias entre cheios e vazios, ambiguidades paradoxais. Figuras de linguagens: metalinguagens em leituras de

imagens de signo da percepção visual situadas nas operações abstratas do córtex cerebral e analógico da coluna vertebral no concreto. Em leituras visuais, a inversão paródica como uma caricatura estereotipada à reversibilidade da memória, uma repetição de minha consciência. Singularidade para o que delego em leituras de repetição e cópia em situ de meu corpo, o sistema neuronal solucionada pela metáfora da coluna vertebral, em simulacros da mesma (JEUDY, Henri-P, 2002).

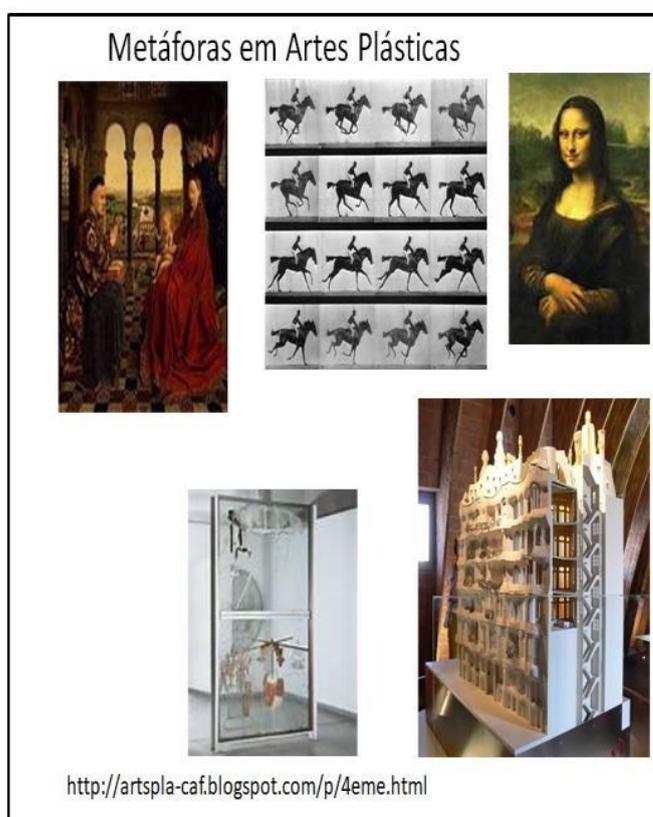
## 7.1 A METÁFORA DE SENTIDOS MÚLTIPLOS DE MÉRET OPPENHEIM



Fig 17. Méret Oppenheim  
"Café-da-manhã envolto em pele"  
1936,  
Museu de Arte Moderna, Nova York)

**No Objeto:** Oppenheim envolveu uma xícara de chá e uma colher com pele de animal. Combinações surpreendentes. Típicas do surrealismo. Sua obra é particularmente perturbadora, pois manipula os observadores, fazendo-os imaginar como seria sentir ou pôr na boca uma colher envolta em pele, levando-os a ter uma experiência desagradável que compromete sentidos múltiplos.

ele%2C+%281936%2C+Museu+de+Arte+Moderna. Dia 20/04. Às 10:23



<http://artspla-caf.blogspot.com/p/4eme.html>

Figuras Metáforas em Sentidos Múltiplos

## 7.2 ÍCONE DA COLUNA VERTEBRAL (2D) ÀS MODULAÇÕES INDICIAIS (3D) SUBJETIVAS

No carrinho/coluna no vídeo acima, fui montando a representação do espaço para vídeo no objeto “O Paradoxo”, com repetições metafóricas de caixa preta à coluna vertebral que desenhei na Fig. II “Semi-óptico/Construindo”; fiz uma cópia e pedi para um marceneiro cortar, são unidades que se movem similares a procedimentos de deslocamentos, num descarrilamento de sentidos: como um trem e, a fim de simular simultaneamente (coluna e trem). Visão interior e exterior, movimento refletido, visão interior, subjetivo e subjacente. Significado e significante colados, empilhados num só sentido conotativo. À visão, janela da percepção visual como metáfora do inverso da luva, isto é; o contorno representado no espaço proveniente de um conceito, o signo e ampliado, um objeto concreto 2D por onde passam modulações, ritmos 3D, como num vídeo, um novo significado metafórico, paradoxal noutra meio, adquirindo novo formato. Todos aderidos novamente: Figura e fundo, infos do nervo óptico-sensório motor colados, aderidos em um só objeto, economias da memória. Alargamentos do conceito analógico binário; ilhós e linha; ruela e parafuso; trilho e vagões, Xerox da coluna e clichê. Instantes deslocados, colados, transfigurados. Na nova figura muda a narrativa, textos e contextos deslocados. Meu *ready-made*, estilema comunicacional e, diagrama real. Onde o movimento acontece em 3 dimensões. Rodando a tríade do signo da fala mítica. Simulacro verossímil? A caixa preta de meu corpo manipulado por mim. Significante aspiral de onda seno da “Santa Ceia”. Modulações rítmicas analógicas entre variações paralelas. De uma oscilação repetitiva suave.

A repetição e cópia diferentes da minha alteridade em linguagem de meu corpo por onde a estereotipia desliza em meus diagramas; entre cheios e vazios da percepção visual estão meus entes: trens em trilhos, trens e vagões em trilhos, Córtex e coluna vertebral. Empilhamentos: vagões e coluna, córtex e trilhos. Paisagens exteriores e passagens interiores. Signos e significados análogos. Binários e analógicos significantes. Eterno retorno em comunicação e visual.

De movimento onda seno (senoide ou sinusoidal), circular de meu ponto de vista à Santa Ceia com seus doze apóstolos é cabalístico e é apresentada por escala, onde cada silhueta dos personagens são um degrau ou uma camada um elo na ocupação do vazio do espaço. Um signo em doze camadas. Forma e

conteúdos binários e, de muitas combinações, outros lugares. Metaforicamente são percepções de múltiplos duais entre memória e imaginação, binários analógicos. Assim como a memória e o binário trabalham por esquemas. Metaforicamente estereotípias da linguagem entre figuras de linguagens: Símbolos, clichê, ícone e índice e leituras de imagens e designs comunicacionais.

Também, a memória cria um modelo extremamente simplificado como arquivo codificado, assim como o sistema binário no numérico. (Mônadas). Esquematizar, descartar e empilhar, descarrilar são uma maneira de extrair sentidos, por camadas, um empilhamento sensitivo, inteligível e legível é espaço-tempo-virtual: ritmo e movimento. É aproximar os cognoscíveis em tempos díspares. Associar fatos. Modular tempos díspares. Espaços, planos e corpos gravitam em minha memória, alteridadesem construções. (ver mais no One Drive) (<https://onedrive.live.com/?cid=C5CF57E3DB86EDEE&id=C5CF57E3DB86EDEE%21117&parId=C5CF57E3DB86EDEE%21103&o=OneUp>).



Fotograma

Objeto

Numérico

Liâne M. Junges, 2005 a 2013

Quando o alemão Johann Heinrich Schulze em 1724 descobriu a sensibilidade dos sais de prata à luz deu origem ao fotograma: são imagens impressas quimicamente no filme cinematográfico, como imagem individual de um filme, e corresponde ao frame do vídeo, ambos são genericamente chamados de "quadros" de um produto audiovisual. Um importante artista Pop a utilizar a técnica do fotograma foi o americano Robert Rauschenberg (1925-) e, Floris Michael Neusüss (Alemanha/ =1937), ensina na faculdade de arte da universidade de Kassel desde 1971. artista vem se ocupando da pesquisa com fotografia sem câmera.

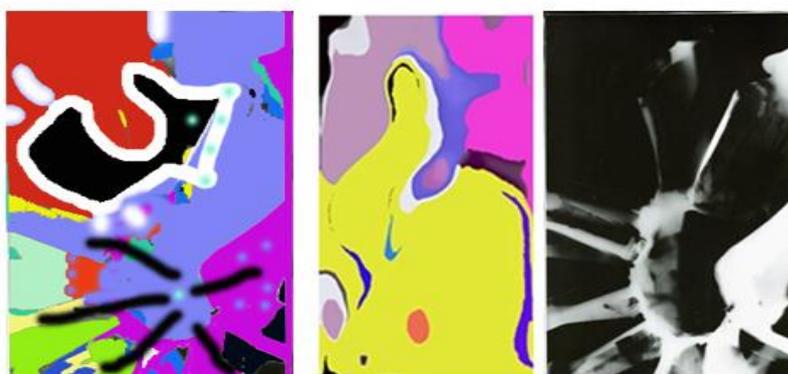
## 8 TORNAR SEMELHANTES POR MEIOS NÃO SEMELHANTES. DIAGRAMA ANALÓGICO: O BINÁRIO E O ÍNDICE

Propositalmente como nas figuras do conjunto IV, ao desprender das figuras do plano, o descolar da sensação estética no instante, como matéria orgânica em colagem, o é próprio da fotografia e da linguagem. A reprodutibilidade técnica da Fotografia e da gravura está condicionada aos limites materiais da matriz e do negativo. O duplo sentido da fotografia que diz da precisão da ciência exata, e o de falsificação em artes. No séc. XIX a fotografia assume o caráter de registro e testemunho temporal, modificando a história da gravura e da arte. E busca para si seu estatuto de arte. Modifica comportamentos e cria novos hábitos de formar. Redireciona a informação das mídias uma vez que o significado vira significante. Isto é o que ela mostra, passa a ser o texto. Falsificando o real. Sendo que a linguagem objetiva da representação visual é a fotografia. E a articulação selvagem e estendida dessa linguagem “trouvé” e/ou fotografada, é a collage. É uma linguagem pessoal, basicamente dialógica. Seu âmbito é o sensível da expressão dinâmica, o da visão ativa, excessiva. Collage é o termo inicialmente empregado por Max Ernst, em 1918, para indicar um processo de linguagem que utiliza, de imagens já existentes em geral. Há duas dimensões do terreno onde se desenvolve a retórica da colagem: o tipo de mensagem onde o colador recorta e a maneira como recorta/destaca e noutra, a maneira como ele a recompõe – ou compõe (uma reverência ao descomposto) o seu “texto” ou os tipos de composição que o atingem.

No capítulo sobre a fotografia como vestígio de um real, sintetizando O estatuto de índice da imagem fotográfica nos ensinamento de Pierce: “[...] a relação dos signos indiciais com o seu objeto referencial: [...] de conexão física, de singularidade, de designação e de testemunho” (DUBOIS, 1992, p. 45). No que Barthes faz-nos compreender a lógica do índice, está no âmago da mensagem fotográfica, [...] “move-se plenamente na distinção entre sentido e existência: a fotografia-índice afirma aos nossos olhos a existência daquilo que representa [...] mas não nos diz isto quer dizer isto” (DUBOIS, 1992, p. 46). Pois o índice fotográfico é mutante, existem semelhanças com diminuição de semelhanças como em uma foto, que capta relações de luz, seja por decomposição em sua operação, seja pela transformação em seu resultado. Até por que ela não capta a aura dos instantes.

Afirma Deleuze que essa analogia é, portanto, figurativa, e a semelhança permanece. “Diz-se ao contrário: a semelhança surge como um produto brutal de meios não semelhantes” (DELEUZE, 2007). É uma semelhança em função dos elementos internos.

Há uma dessemelhança, a partir do fotograma de origem: o da esquerda, como é o caso das figuras abaixo, que possuem a mesma matriz de origem, mas se tornaram diferentes no Photoshop.



Fotografia cor virtual  
Liane M. Junges, 2013

O fotograma da direita em preto e branco acima foi realizado a partir de uma garrafa plástica recortada e copiada. Neste dispositivo que copia os objetos através da luz se sibilizando o papel fotográfico. As outras duas imagens coloridas foram geradas no photoshop através de suas ferramentas. O computador transcodifica semelhanças por códigos analógicos binários (0 e 1). No photoshop é possível redesenhar sobre as referências de um modelo, ou colorindo-as simplesmente, o que produz diferenças uma vez que os espaços são preenchidos pelas cores por áreas previamente calculadas pela máquina.

Deleuze descreve a última semelhança: “Quando na ausência de qualquer código, a semelhança sensível é produzida, mas em vez de simbolicamente, quer dizer, pelo desvio do código, ela é produzida “sensualmente” pela sensação. [...] quando não há semelhança primária nem código prévio, que é preciso reservar o nome de Analogia Estética, ao mesmo tempo não figurativa e não codificada.” (DELEUZE, 2007, p. 117). É mais relativo ao som.

## 9 TEORIA DE SISTEMAS: ÍCONES PUROS E DIAGRAMAS

Ao explicar os tipos de Analogias que existem, Deleuze (2007) inclui a teoria semiológica:

Peirce define primeiro os ícones pela similitude e os símbolos por uma regra convencional. Mas ele reconhece que os signos convencionais comportam ícones (em virtude dos fenômenos de isomorfismos), e que os ícones puros ultrapassam bastante a similitude qualitativa, e comportam “diagramas”. Mas permanece difícil explicar o que é um diagrama analógico, em oposição a um código digital ou simbólico. É possível hoje nos remetermos ao exemplo sonoro dos sintetizadores. (DELEUZE, 2007, p. 117).

Os sintetizadores se distinguem em analógicos e são “modulares”: eles põem elementos heterogêneos em conexão imediata e ilimitada, em um campo de presença ou sobre um plano infinito em que todos os momentos são atuais e sensíveis. Já os sintetizadores digitais são “integrados”: sua operação passa por uma homogeneização e binarização dos dados, por uma codificação, em um plano distinto, infinito de direito e do qual o sensível resultará por convenção-tradução. Fala também dos filtros digitais e analógicos. Frequência por adição e subtração. Em suma, o autor fala que talvez a noção de modulação em geral, e não de similitude, seja mais apta à natureza da linguagem analógica ou do diagrama e sua compreensão. No diálogo entre o sensível e o intelectual, consciente e inconsciente. Processo teórico para um objeto não estático. Onde o signo apresenta continuamente movimento com tendência falível, possível de erro. Teoria da falibilidade (autocorreção), isto é a teoria da semiótica e seu maior legado. No percurso vai descobrindo e experimentando corrige a tese. O acaso surge como probabilidade.

Maneiras de incorporar o erro. Puro e simples. O acaso está no campo do inesperado. Há casos na espera, pelo acaso então tem outros nuances. Acertos do acaso. Movimento falível sustentado pela lógica da incerteza. Um signo está tentando representar um objeto por que ele só representa uma parte. O nosso conhecimento é sempre mediador do nosso conhecimento (significado e significante é estático). É uma parte e ele gera uma parte interpretante (É triádico). Já tem a rede, a continuidade, a ação, a de infinito. Pode gerar signos novamente, sempre gerando. (Grimasiana, Suassure, Francesa é diática (primeiridade, secundidade), do signo estático). A análise Grimanisiana: Texto pelo texto não se pensa no entorno é leitura da imagem. *Ela não vê o movimento.*

Já a Fenomenologia básica de Peirce sustenta que todo o pensamento é fenomenológico, pois vai ao fenômeno e deixa ser atingido por ele, depois passa a agir, a formar a base metodológica (primeiridade, secundidade, terceiridade), todos nós nos relacionamos nas três maneiras, pode ter uma prioridade numa e/ou noutra. Um deles pode ter relação: 1º) com sensação, 2º) é o conflito, 3º) é inteligível. A terceiridade já é signo por que é uma representação. Onde todo o processo é confronto, possui três categorias, uma vez que engloba novas possibilidades no fenomenológico: dedução, indução, acaso. O conceito de inacabado é processo passível de ser continuado e levado adiante. *“Mito da Origem e Mito do Fim Absoluto. Pode ser Potencialmente diferenciado”*. Um signo está atado. Isso é inferência. Está todo interligado e um pega um pouco do outro e vai adiante. É inferência. Teoria de sistemas.



Figuras X- B e C “Trilhos/Coluna” Xilogravura e objeto em madeira  
Liane Maria Junges, 2012

A figura X “Trilhos/Coluna” é uma imagem híbrida: com representações no espaço plano impressas em xilogravuras em papel à forma de trilhos. É um objeto tridimensional sob estas, com desing de coluna vertebral móvel. Um simbolo metafórico e mimético de múltiplos encadeamentos formais e, sentidos. O que a “Santa Ceia” tem em comum com a coluna é a idéia de encadeamento sequencial. Um empilhamento horizontal. Simbologia concreta de possibilidades: virtual e

natural. Matéria de suporte físico e, imaterial atravessado por impulsos e, por onde passam sensações. Rítmicos lógicos. Em ambos o caráter de elo, atividade de ligação entre modelos no mundo. A abstração é uma energia elevada que se efetiva com a concretização dos conteúdos das formas, suas essências, através da conceitualizações da linguagem interior. Espiritual energia imaterial.

Pela Teoria de Sistemas: maneiras de incorporar o erro. Puro e simples. O acaso está no campo do inesperado. Há casos na espera, pelo acaso então tem outros nuances. Acertos do acaso. Movimento falível sustentado pela lógica da incerteza. Um signo está tentando representar um objeto por que ele só representa uma parte.

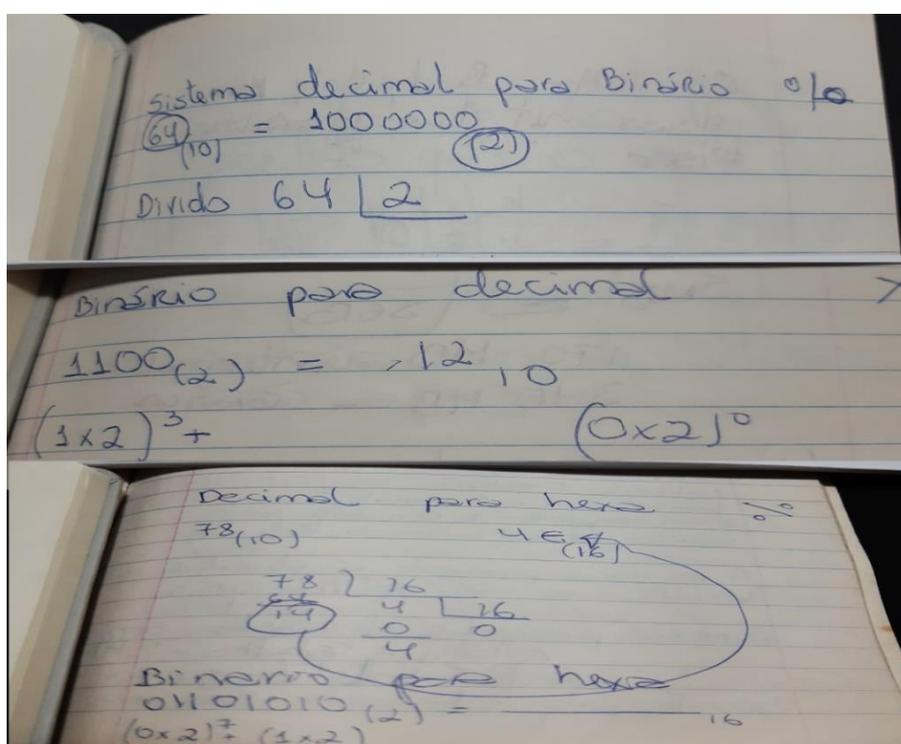


Figura Simbologia das palavras

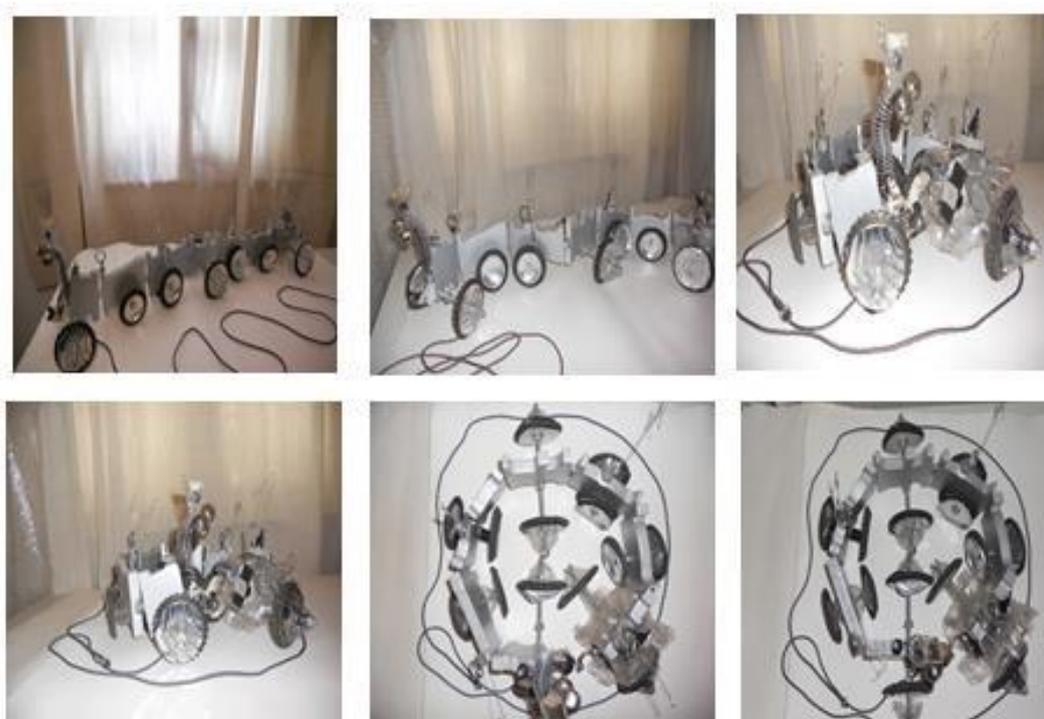
Ou melhor, o próprio texto ali, que são também análogos à simbologia das palavras, no caso a figura geométrica, uma essência sintética (elipse da figura na abstração) da forma. Figura e fundo. Forma e conteúdo. Do concreto ao abstrato. Elos, unidades e com significados paradoxais, híbridos. Mônadas. Simbologia da palavra “elos”: ilhós” na costura, da forma e dos conteúdos e, conteúdos formais..

Ambiguidades e ubiquidades paradoxais dos signos. Deleuze cita a ambiguidade dentro do desmonte do clichê à construção do Diagrama em Baycon entre o concreto (figurativo), mantendo ambiguidades paradoxais, acopladas num

mesmo tema: a boca alargada de ponta a ponta de um rosto, um saara... A coluna alargada, a percepção da forma entre o concreto e o abstrato, entre a forma e a abstração da mesma acoplando dois sentidos, ou mais. Entre contornos, entre modulações ao deslize do sensível de muitos autores....(Ver Link

<https://onedrive.live.com/?cid=C5CF57E3DB86EDEE&id=C5CF57E3DB86EDEE%21322&parId=C5CF57E3DB86EDEE%21103&o=OneUp>

Figura “Coluna/Trem” desenha olhos e arrasta “O Descarrilar dos Sentidos”



Objeto, madeira, plástico, parafusos, fios, metais  
Liane M. Junges, 2010

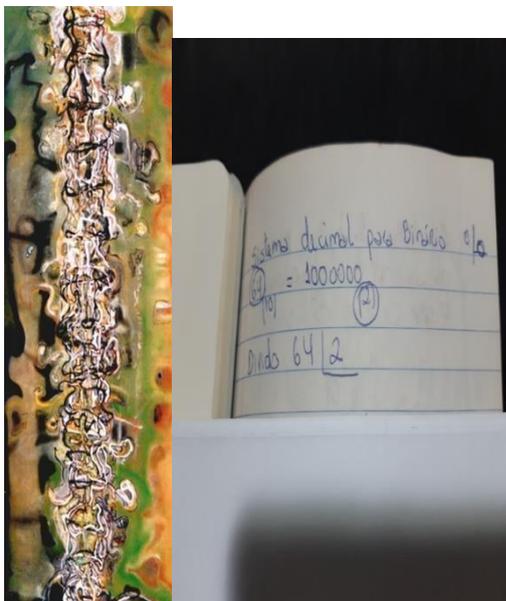
A Fig acima “A Coluna/Trem” de Madeira desenha olhos, janela de entrada dos impulsos ópticos das mensagens comunicacionais. Sistema paradoxal.

Pela teoria da Gênese Englobar novas possibilidades no fenomenológico: dedução, indução, acaso. O conceito de inacabado é processo passível de ser continuado e levado adiante. “Mito da Origem e Mito do Fim Absoluto. Pode ser Potencialmente diferenciada”. Um signo está atado. Isso é inferência. Está todo interligado e uma pega um pouco do outro e vai a diante. É inferência. Teoria de sistemas.”

Para Deleuze, se a abstração é total há um desmoronamento, é que o conteúdo e o conceito necessitam de referências à captação da essência. E, considerando que, segundo Léo Stainberg, a crítica formalista de autodefinição da planaridade da pintura modernista à que se refere Greenberg, é apesar de histórica, pouco verossímil no que se refere ao índice. À medida que diz de certa restrição à arte visual ao ser reduzida ao princípio da autocrítica Kantiana e à coerência científica única e exclusivamente ao que lhe é dado pela experiência visual com sua “pureza” e “unidade sintética”, como exclusivas da planaridade sem subversões à atenção para objetos tridimensionais. No informe as contiguidades paradoxais dos opostos imbricados, quase colados um ao outro. Os volumes dados apresentam um achatamento pelo estado de inconstância da matéria em sua dissolução, mas que também remetem a figuras de passagens. Paisagens flutuantes.



A medida da forma elíptica. O significado abstrato da forma coluna.  
Figura “Descarrilar dos Sentidos / O Paradoxo do signo Móvel”



Objetos “Rolar”.  
Madeira, metal, xilogravura  
Liane M. Junges, 2012

## 10 O GÊNERO E AS REPRESENTAÇÕES IDEOLÓGICAS EM RELAÇÃO AO TRABALHO

As representações de gênero estão presentes em toda a sociedade, pois fazem parte dos elementos ideológicos de reprodução social, e como tal são transmitidas de geração em geração, mediante um processo de socialização. O gênero designa papéis e as funções que se consideram para cada sexo, configurando, pois, a própria identidade feminina. Assim atividades como a costura, os trabalhos manuais, associados a detalhes, minúcias delicadas. E emprego do uso de tempo diferente da função masculina na divisão do trabalho, e função sexual.

A mulher é identificada com a unidade. Com frequência se identifica a divisão sexual do trabalho como uma divisão pela qual as mulheres ficam com a unidade doméstica e os homens fora da esfera doméstica. Dito de outro modo, o que os homens fazem é produção, apesar de que a responsabilidade principal das mulheres é a esfera de reprodução, isto é, os trabalhos domésticos. O problema destas identificações é que servem para confirmar o dualismo presente na divisão sexual do trabalho, e esta separação é uma construção social, e, portanto, artificial, uma vez que na realidade ambas as esferas, a da produção e da reprodução, formam parte indissociáveis da reprodução social em si mesma. Ambas as funções são valorizadas socialmente de forma diferente, em detrimento da reprodução. (AGUILAR, 1993).

Estes paradigmas sociais ligados à divisão do trabalho, e mantidos fracionados em relação ao mercado, reforçam a noção de mercadoria e valor de troca. Portanto, os trabalhos domésticos são desvalorizados socialmente porque não são considerados trabalhos e sim Labor. Isto é o que as mulheres fazem em casa nem sequer existe. Entre os quais incluo o costurar, que além de ser um trabalho manual, recai sobre outra borda desvalorizada que é o artesanal, em relação ao artístico, por ter um vínculo comercial neste fazer artístico.

O artesanal em meu trabalho é uma elaboração simbólica das minhas vivências sublimadas em um objeto artístico. Tem algo a ver com os artefatos na medida que eles são de ordem emocional e expressam um sentimento nos objetos que ressignifico e entre os quais alguns são retirados do mundo real.

Segundo Baudrillard a ideia, hoje, é mais acreditada que a própria arte e, não a arte, ela é fetichizada sob todas as formas:

[...] O que nós chamamos arte hoje, parece testemunha de um vazio irremediável. “A arte é travestida pela ideia, e a ideia é travestida pela arte. É uma forma, nossa forma de transsexualité, alargada à todo o domínio de arte e da cultura. Transsexual a seu modo é a arte transpassada pela ideia, transpassada pelos signos vazios da arte, e particularmente, pelos signos de sua desapareição. (DUBOIS, 1992, p. 45, tradução da autora)

Retirar a aura dos objetos, reproduzindo-os em série. E, comercializados ao alcance de todos. Somando-se a divisão do trabalho que fragmentou o mercado em mão de obra especializada. Reguladores de tarefas, onde o econômico rege o mundo tecnológico contemporâneo. Com poder aquisitivo diminuto no capital tardio de um universo periférico, numa sociedade de economia globalizada. Faz com que as funções de trabalho já transitem entre categorias sexuais. Uma criança hoje carrega sua mochila de livros até a escola. Uma mulher é chefe de família. Um homem passa roupas e troca fraldas. Papeis e funções transitórias da reprodução dos bens simbólicos e ideológicos da nova ordem social. Reflete diretamente a linguagem do corpo simbólico social, da superestrutura.

Hoje temos críticas e não ideias, métodos e não sistemas. Nossa única ideia no sentido reto deste vocabulário é a crítica. A fé medieval foi substituída pelas imponentes construções da metafísica ocidental; a partir de Kant, todos esses edifícios desmoronaram e desde então o pensamento foi crítico e não metafísico. Segundo Octavio Paz em “Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza” *O Grande vidro* de Duchamp foi uma ideia contraditória, repleta de ironia. Porque contradiz um elemento demasiado sério como o erotismo, e demasiado sublime como a ideia. Sua obra era contraditória pelo seguinte: Como tentar uma pintura de ideias, num mundo que carece de ideias? Como mito da crítica, “O Grande Vidro” é pintura da crítica e crítica da pintura voltada para si a fim de destruir-se a si mesma. A ironia é um elemento que transforma a crítica em mito. (PAZ, 1997).

## CONCLUSÃO

“De que aquilo que a linguagem faz não é dar nome a coisas ou conceitos preexistentes, mas articular o mundo da nossa experiência. As imagens da arte, suspeitamos, fazem a mesma coisa” (GOMBRICH apud Whorf, 2007, p. 78). Todavia a informação dada pode ser ainda a mesma, pois o mundo pode ser abordado de um ângulo diferente, segundo o autor.

Desde as práticas figurativas busquei criar confrontações dialéticas à construção das diferenças e semelhanças que o plano me sugere, por analogias matemáticas. Compreendo as relações de oposição (heterogêneas) como um fenômeno amplo que envolve desde a repetição da forma e seus eventos e intrinsecamente ligados às especificidades da matéria, até a reversibilidade da memória no ato da composição. Muito além do vazio tautológico porque diz respeito às relações do corpo e ritmo dialético, às representações no vazio do espaço, à passagem do tempo e movimentos. *En formar* obras, que o plano me sugere, é experienciar uma forma de me apoderar dos conteúdos da matéria e suas substantividades: físicas e abstratas.

Quanto à analogia com o informe e as relações do heterogêneo de Bataille (CONNOR, 1996) têm conexões com elos, unidades de ligação. Estabeleço analogia com o informe e as relações do heterogêneo de Bataille (CONNOR, 1996) como elos presos em algum ponto. No Diagrama, uma arte que remete a outra arte, entre ritmos e modulações (DELEUZE, 2007). Opticidades ligadas à memória, elos metafóricos entre espaços perceptivos paradoxais à representação do vazio entre lugares no conteúdo e na forma e além da especificidade do meio e significante. São relações entre cheios e vazios à ocupação do espaço vazio, *entre* lugares. Presenças e ausências dialéticas: interseções alternantes e complementares, dialéticas paradoxais e, em ação, reses, rizomas. Uma nova sintaxe que se instaura em leituras de imagens e design gráfico perceptivo, de verossimilhanças plausíveis e, num imbricado de liberdade e coerência interna nas obras, às vezes multimidiáticas. Do que está presente e diz do que não está à construção do espaço, alteridade e formação do cognoscível no mito (elemento do conhecimento). Passagens entre sintaxes semânticas: do informe à forma, do concreto ao abstrato na contemporaneidade, como o ideal da poesia. Contudo, entre a coluna vertebral e as percepções do nervo óptico em relação antropomórfica de meu corpo

(memória e percepção) está a metáfora da caixa preta entre interioridade e exterioridade. Símbolo cognitivo entre semelhanças e diferenças relativas ao que vejo e ao que me olha: corpo/olho/sustentação/memória. Simulares as relações paradoxais do heterogêneo entre abstrações (Bataille): fluxos temporais dessimétricos e que compreendo como elos que prendem com sentidos múltiplos.

O conhecimento, entre homem e mundo, entre vazios, silêncios e palavras da linguagem interior (CAUQUELIN, 2008; PULS, 1998) e que devolvo como linguagem aos sentidos próprios, antropomórficos. Ornamentos entre os espaço e a ocupação do vazio, silêncio e palavras na linguagem interior. O terceiro elemento do signo é sempre móvel: o signo. Na representação a elipse do sujeito é determinado por uma metáfora.

Morphé de todos os pontos de vistas de um só corpo, ou corpo como objeto de arte, situado entre antropomorfia e Passagens do Universal, Singular e Particular (PULS, 1998). A singularidade da rede semântica da Linguagem do Corpo um estereótipo e caricatura da singularidade (JEUDY, 2002).

Toda a História da Arte representou o homem, como auto-referencial de uma época, contudo sem relação não há espaço, este que é a liberdade formal do objeto e do homem no mundo:

[...] sem relação não há espaço, pois o que o espaço unicamente existe aberto, suscitado, ritmado, alargado por uma correlação de objetos e uma superação de função desses nesta nova estrutura. O espaço é de certa maneira a liberdade real do objeto, sua função é somente a liberdade formal (BAUDRILLARD, 1997, p. 25).

O conceito de multiculturalismo é muitas vezes abordado na educação a partir de uma vertente crítica e de resistência, tratando a questão da diferença a partir da dimensão política, considerando-a sempre como resultado da história, da cultura, do poder e da ideologia. Tal abordagem descende de teorias de Estudos culturais ou de abordagens dos Estudos da Cultura Visual, onde a linguagem e as representações assumem um papel central na construção da identidade e do significado, como uma aceitação das irregularidades, dos conflitos e das tensões. Ascott (1999) propõe um entendimento da realidade sincrética como meio para mudar a forma como consideramos a nossa identidade, a nossa relação com os outros e a fenomenologia do tempo e do espaço. Uma abordagem sincrética do ordenamento e extensão dos sentidos poderia contribuir para as nossas necessidades e ambições ontológicas,

cognitivas e perceptuais. Sendo assim, o sincretismo cultural é uma maneira abrangente de compreender o lugar pensado do fazer artístico que está para o ser e, no caso, seu duplo e espelho do real e em consonância com o seu meio com sua complexidade histórica de homem multidimensional. Segundo Erik Erikson, no livro “Infância e Sociedade”, o desenvolvimento da personalidade não para na adolescência, mas continua através de todo o ciclo vital.

Segundo Merleau-Ponty, sobre percepção: “[...] A pura abstração é sempre, em alguma medida, uma imagem ou cópia. Do ideal da não-referencialidade. Como tal é um signo levado a relacionar-se com outros signos em relacionamentos de reduplicação e de repetição.” (CONNOR apud Ponty, 1996, p. 81).

Segundo Rosalind Krauss: paradoxo da pintura, [...] é de que nenhum signo pode de fato funcionar desta maneira puramente autônoma ou autogeradora (CONNOR, 2000, p. 80). A unicidade do signo não existe, pois ele é móvel. Há uma significação nele, que remete a outras combinações de significados e significantes. Principalmente na atualidade aonde o real já vem prefigurado, pelo mito que estereotipa comportamentos. A ideologia nunca é inocente, ela impõe mitos e estrutura, o ideológico mantendo a superestrutura conforme o interesses de produção e reprodução dos valores. A linguagem é fruto diário. A partir do Universal, impregna nosso inconsciente. Pois primeiro apreendemos a consciência falsa e depois pelos processos do pensamento, analisamos seus conteúdos, entre o que é falso e verdadeiro. Dissolvendo as ilusões. Mas, em geral ela informa nosso inconsciente.

A linguagem condensa o pensamento em um ente material. O significado é um pensamento que adquire uma expressão material, ao passo que o significante é uma matéria que expressa esse pensamento. Nesse sentido pode-se dizer que o significado é a essência da linguagem, enquanto que o significante é sua aparência. O significado é o elemento mediador entre o pensamento e a matéria. Por isso o significado existe em três planos: na totalidade da sentença, que expressa diretamente o pensamento; no segundo o significado é a relação entre as partes da sentença, no qual o pensamento adquire uma expressão diferenciada. Por fim o significado existe como parte que como tal, adquire existência material no signo. A realidade plástica não é autônoma. No decorrer da história da arte existe uma relação da figura e fundo que testemunha esta relação diretamente ligada à imagem que o homem tem de si mesmo contidos num espaço do universal e que imprime

sua subjetividade, pré-figurando sua singularidade. O Espaço Flatbad é uma passagem da natureza para a cultura, Rauchemberg é o representante máximo. Diz da coluna vertebral do homem que lê jornais. Trabalho de escrivãzinha, onde se deposita coisas em espaço rígido. Está associado à imprensa, na qual se deposita textos no espaço da folha. Diz do universo de quem realiza um Trabalho.

E, segundo Maurício Puls, a experiência como critério da verdade implica o problema de conhecer a verdade: esta só existe de fato para o homem, que elabora signos sobre os objetos segundo este autor: A verdade consiste na correspondência do signo (ou de expressão formada por signos), com o objeto (ou o conjunto de objetos). Só a linguagem, isoladamente, não pode dizer se um signo é correto ou não: precisamos da ação, precisamos ter contato prático com as coisas para averiguar se aqueles signos de fato estão certos. A partir daí, alguns autores dizem não existir verdades primeiras, mas mitos primeiros, já que o sujeito inicialmente só tem acesso à aparência. O conhecimento objetivo é uma conquista penosa. Ele exige uma análise dos mitos, das ilusões espontâneas. Logo o real é o resultado de uma construção, ele é a superação do imaginário e uma conquista do próprio objeto.

A historiografia francesa da arte dos anos sessenta entrou em diálogo com as ciências humanas, a linguística, a semiologia e a psicanálise. De elaboração epistemológica mais rigorosa que aquelas oferecidas até aquela época pela filosofia da arte de cunho fenomenológica, permitiu-lhes forjar uma prática original. A historiografia da arte começou a encontrar seu perfil científico próprio. Contudo, tais modelos provocaram uma inserção, no campo de repercussão do estruturalismo. Mas ao mesmo tempo, essa integração acabou desfazendo-se por razões bem ressaltadas por Jean-François Lyotard em 1971: “o sensível artístico não pode acabar afogado pela matematização do sentido providenciada pelo estruturalismo”. Lyotard prefigurou em “Discours-figure (Paris, Ed. Klincksieck, 1971) numa sistematicidade crítica incomparável, dos quais muitos dos núcleos de trabalho investidos pelas próprias Histórias e Teorias da Arte de Georges Didi-Huberman e de seu mestre Hubert Damisch. Com essa virada “científica” a historiografia da arte, de traços teóricos fortes, se tornou uma Teoria da Arte epistemológica e metodologicamente fundamentada (DIDI-HUBERMAN, 1998).

## REFERÊNCIAS

A ÚLTIMA Ceia de Leonardo da Vinci. Disponível em: [www.culturagenial.com](http://www.culturagenial.com). Acesso em 24.05.21 23:38.

AGUILAR, E. 1993. Trabajo y representaciones ideológicas de género. Anastasia Téllez Infantes. Disponível em: [www.trabajo y representaciones ideológicas de género. anastasia télez infantes.universidad miguel hernández, elche \(alicante\)](http://www.trabajo-y-representaciones-ideologicas-de-genero-anastasia-tellez-infantes.universidad-miguel-hernandez-elche-alicante). Acesso em 07/12/2021

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Pioneira, 1980.

Arte conotemporanea pertencente ao Centro Pompidoo <https://followthecolours.com.br/wp-content/uploads/2020/07/follow-the-colours-paris-meca-arte-contemporanea-pompiduo-9.jpg>. Acesso em 06/12/2021

AUSUBEL, David P.; NOVAK, Joseph D.; HANESIAN, Helen. **Psicologia educacional**. 2. ed. Rio de Janeiro: Interamericana Ltda., 1980.

AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela. **Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem**. Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2013.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: Os Pensadores XXXVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

BAUDRILLARD, Jean. **Lê Nouvel Ordre Esthétique**. Esthétiques. Institut de Recherches Sociologiques et Anthropologiques n. 6. Décembre, 1996a.

BAUDRILLARD, Jean. **Présentaine Esthétiques**. Institut de Recherches Sociologiques et Anthropologiques, n. 6. Décembre, 1996b.

\_\_\_\_\_. **O sistema dos objetos - semiologia**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BOIS, Yves Alan; KRAUSS, Rosalind E. **L'informe mode d'emploi**. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Jean-Jacques Aillagon, 1996.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os Incorporais**. Contribuição a uma teoria da Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHAVES, Márcia de Nazaré Jares Alves. **Sentimentos de semelhança: poéticas visuais de interconexões em arte e matemática**. [Dissertação de mestrado [online] Disponível em

[http://www.ufpa.br/ppgecm/media/Dissertacoes\\_Marcia%20de%20Nazare%20Jares%20Alves%20Chaves.pdf](http://www.ufpa.br/ppgecm/media/Dissertacoes_Marcia%20de%20Nazare%20Jares%20Alves%20Chaves.pdf). Acesso em 23/11/2013.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do Contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1996.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia da arte da fotografia à realidade virtual**. Tradução Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. (Coleção Interfaces)

COX, Maureen. **Desenho da criança**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro:Zaar, 2007.

\_\_\_\_\_. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papyrus, 1991.

DICIONÁRIO AURÉLIO. 2013. Disponível em:  
<http://www.dicionariodoaurelio.com/Estereotipo.html> Acesso em dicionário 27/11

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção Trans).

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUBOIS, Philippe. **O Acto Fotográfico**. Lisboa. Éditions Labor, 1992.

ECO, Humberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EDWARDS, Betty. **Desenhando com o lado direito do cérebro**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S/A, 1984.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

FUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura Filosofia da Fotografia. 3. ed. Rio de Janeiro: Sinergia-Relume Dumará, 2009.

GOMBRICH, E.H. **Norma e forma**: Estudos sobre a arte da Renascença. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. **Meditações Sobre Um Cavalinho de Pau**. São Paulo: EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Arte e Ilusão, um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GREENBERG, Clement. "Pintura modernista". In: **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.  
[http://www.cinted.ufrgs.br/renote/jul2006/artigosrenote/a46\\_21235.pdf](http://www.cinted.ufrgs.br/renote/jul2006/artigosrenote/a46_21235.pdf). Acesso em junho 2021.

ÍCONE, ÍNDICE E SÍMBOLO. Disponível em [www.eng.com.br/artigo.cfm?id=3072&post=icone,-indice,-simbolo#](http://www.eng.com.br/artigo.cfm?id=3072&post=icone,-indice,-simbolo#). Acesso em 28/10/2020.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. **La originalid de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Alianza Forma, 1985.

\_\_\_\_\_. **O fotográfico**. São Paulo: Martins Fontes, 1998a.

\_\_\_\_\_. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEVY, Pierre (1996): O que é virtual? São Paulo, Ed. 34 Literatura.

\_\_\_\_\_. (1993) As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Ed. 34.

MALEVICH, Kazimir. "**Quadrado Negro sobre fundo Branco**" - 1915 - óleo sobre tela - 79,5cm X 79,5cm - Galeria Tretiakov. Disponível em: Moscou.<https://alinehannun.blogspot.com/2016/12/o-quadrado-negro-sobre-fundo-branco-de.html>. Acesso em 05/12/2021

MATURANA, Humberto. Uma nova concepção de aprendizagem. **Dois pontos**, v. 2, n. 15, 1993.

\_\_\_\_\_. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

MELLO, C. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MESTRES DA PINTURA. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial: Brasil Editor: Victor Civita, 1977.

MOLES, Abraham. **Semiologia dos objetos**. Petrópolis: Vozes, 1972a.

MSN BUSCA: **real e o imaginário**. <@Texto\_><c><>No pensamento clássico, o termo "imaginação" tem uma extensão mais ampla que hoje... o racionalismo, a oposição entre o **imaginário** e o **real** origina-se na dicotomia entre o sensível e o inteligível. Disponível em <http://www.hermes01.hpg.ig.com.br/l2127.htm1>, 2004.

ÓTICA geométrica grega acrescentou o ângulo visual. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ss/a/4TfPCqzkKxvm3FjZcwvHrPM/?lang=pt>. Acesso em 19/11/2021.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: A Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PAZ, Otavio. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PESQUISA em Peles Fotográficas: uma reflexão sobre a fotografia sem câmera/ Claudia Maria Mauad de Sousa Andrade, Niterói: PPGHISTÓRIA. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/peles-fotograficas/pesquisa> em 05/12/2021.

PINTURA ROMANA. Cubículo (quarto) da Villa de P. Fannius Sinistor em Boscorealeca. 50-40 AC. Acesso em 05/12/2021.

PITORESCO. Frans Krajcberg nasceu em Kozenice (Polônia), no ano de 1921. Disponível em [www.pitoresco.com.br/brasil/krajcberg/krajcberg.htm](http://www.pitoresco.com.br/brasil/krajcberg/krajcberg.htm). Acesso em 23/11/2010.

PULS, Mauricio. **O significado da pintura abstrata**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

REAL, Luciane Corte; RAMOS, Patrícia. Transformações na convivência de adolescentes no laboratório de informática em uma escola pública. **Revista Novas Tecnologias na Educação**, v. 4, n. 1, julho/2006. In: VII CICLO DE PALESTRAS

NOVAS TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247017>. Acesso novembro 2021.

RETRATO de Louis-Francois Bertin Ingres. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/LouisFrancois\\_Bertin.jpg?download](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/LouisFrancois_Bertin.jpg?download). Acesso em 05/12/2021

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Letempsraconté. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

\_\_\_\_\_. **Le Nouvel Ordre Esthétique**. Esthétiques. Institut de Recherches Sociologiques et Anthropologiques, n. 6, Décembre, 1996.

SHELLING, F.W.J. **Filosofia da arte**. São Paulo: EDUSP, 2001.

SENTIMENTO de semelhança. Disponível em: <http://images.search.conduit.com/ImagePreview/>?. Acesso em: 22.05.13.

SINÓIDE elicoidal linear. Disponível em: <https://www.google.com/imgres?imgurl=https://www.bpiropo.com.br/graficos/CF20050718b.jpg&imgrefurl=https://www.bpiropo>. Acesso em 03/06/2021.

SUMMERS, David. **Real spaces**. World art history and the rise of western modernism. London: Phaidon, 2003. (P. Point. Tradução da profa.)

TORNAGHI, Pedro Leonardo Astrólogo. O Jogo de Símbolos na Santa Ceia. 2014.

ZULAR, Roberto. **Crítica genética**. Criação em Processo- ensaios de crítica genética. São Paulo, Iluminuras, 2002.