An abstract drawing on a light beige background. It features a large, vertically oriented, textured brown shape on the left. To its right, there are several thin, light blue lines that form a skeletal or structural pattern. Below these blue lines is a large, horizontally oriented, textured white shape. The overall composition is minimalist and gestural.

desenho

reservatório de vestígios

Vivian Herzog

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Vivian Herzog

Desenho: reservatório de vestígios

Porto Alegre

2011

Vivian Herzog

Desenho: reservatório de vestígios

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais. Orientação: Prof. Dr. Flávio Gonçalves.

Porto Alegre

2011

agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aos funcionários e a todos os professores que fizeram parte da trajetória do mestrado.

Agradeço, principalmente, ao professor Flávio Gonçalves por ter conduzido as orientações, durante esse período, com dedicação, partilhando seus conhecimentos e experiências.

Aos professores Eduardo Vieira da Cunha e Icléia Borsa Cattani que participaram na qualificação, e agora também à professora Mônica Zielinsky e ao professor Marco Buti, pela disponibilidade em contribuir na banca final.

Aos colegas e amigos pelo companheirismo e compreensão, principalmente aquelas que participaram dos processos e descobertas: Carolina Rochefort, Fernanda Manéa e Flavya Mutran. À Francine que, mesmo estando, longe me acompanhou com seus conselhos. À Camila Hein e a Flavya pelo apoio e pelas fotografias deste trabalho.

Ao Guilherme, pelo carinho e incentivo, dedico esta construção.

À minha família.

resumo/abstract

A presente pesquisa foi elaborada a partir da minha produção prática em desenho realizada no período de 2009 a 2011. Trata-se de uma reflexão, que busca abarcar a formação dos trabalhos, transcorridos por referências, tais como os *documentos de trabalho* que englobam as coleções de desenhos e os registros diários. O objeto de pesquisa refere-se à elaboração de reservatórios gráficos formados por múltiplos desenhos que condensam vestígios/experiências e materiais. A pesquisa reuniu considerações sobre as diversas instaurações que envolvem as escolhas materiais, as camadas do fazer e a montagem.

Palavras-chave: arte contemporânea, desenho, reservatórios gráficos, vestígios.

This research was drawn from my practice production in drawing performed in the period from 2009 to 2011. This is a reflection that seeks to encompass the formation of the works, which pass by references such as the working papers including the collections of drawings and the daily entries. The research object concerns the development of graphical shells that are formed from multiple drawings that condense trace/experiences and materials. The survey gathered considerations on the various instaurations which involve the material choices, the making layers and the installation.

Key-words: *contemporary art, drawing, graphical shells, traces.*

lista de figuras

- Fig.01**, Vivian Herzog. Sem título. 2008. **p.18**
- Fig.02**, Vivian Herzog. Reservatório. 2010-2011. **p.20**
- Fig. 03**, Vivian Herzog. Reservatório. 2009-2011. **p.22**
- Fig. 04**, Vivian Herzog. Reservatório. 2009-2011. **p.23**
- Fig. 05**, Vivian Herzog. Reservatório. 2008-2010. **p.28**
- Fig. 06**, Vivian Herzog. Reservatório. 2008-2010. **p.29**
- Fig. 07**, Vivian Herzog. Lineares. 2009-2010. **p.31**
- Fig. 08 e 09**, Vivian Herzog. Lineares. 2009-2010. **p.32**
- Fig 10**, Gego. Sem título.1969. Fonte: Bois, 2009/2010, p. 31. **p.33**
- Fig 11**, Gego. Reticulares.1969. Fonte: Bois, 2009/2010, p.33. **p.33**
- Fig. 12**, Louise Bourgeois, 1994. Fonte: Bernardac,1995. **p.38**
- Fig. 13**, Louise Bourgeois, 1947. Fonte Bernardac,1995. **p.39**
- Fig. 14**, Henri Matisse, 1911. Fonte: Bois, 2009. **p.45**
- Fig. 15**, Eva Hesse, 1965. Fonte: Zegher, 2006, p.217. **p.47**
- Fig. 16**, Eva Hesse, 1967. Fonte: Zegher, 2006, p. 131. **p.47**
- Fig.17**, Vivian Herzog, Documentos de trabalho, 2008-2009. **p.49**
- Fig. 18**, Vivian Herzog. Documentos de trabalho, Desenhos junções, 2003-2010. **p.51**
- Fig. 19**, Vivian Herzog. Reservatório, trabalhos como documentos, 2009-2010. **p.54**
- Fig. 20**, Vivian Herzog. Reservatório, 2010. **p.55**
- Fig. 21**, Vivian Herzog. Reservatório, 2010. **p.55**

Fig. 22, Vivian Herzog. Reservatório, 2010. **p.56**

Fig. 23, Vivian Herzog. Reservatório, 2010. **p.58**

Fig. 24 , Vivian Herzog. Superfícies, 2010. **p.59**

Fig. 25, Vivian Herzog. Superfícies, 2010. **p.60**

Fig.26, Teresa Poester. Sem título.

Fonte: <http://www.babilonica.com/agenda.php?id=601> **p.63**

Fig. 27, Ellsworth Kelly. Estudo para janela I,1949.

Fonte: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3048 **p.67**

Fig. 28, Eliane Chiron. Caderno de desenho, sem título. Fonte: Cattani, 2005, p.28. **p.67**

Fig. 29, Cy Twombly. Sem título, 1968.

Fonte: http://www.cytwombly.info/twombly_gallery1.htm **p.69**

Fig. 30, Cy Twombly. Sem título, 1960.

Fonte: http://www.cytwombly.info/twombly_gallery1.htm **p.71**

Fig. 31, Vivian Herzog. Tecidos, 2010. **p.74**

Fig. 32, Vivian Herzog. Tecidos, 2010. **p.76**

Fig.33, Edouard Manet. Na estufa, 1879. Fonte: Crary, 2004,

http://amadeudeprado.files.wordpress.com/2010/03/edouard_manet_dans5b45d.jpg **p. 77**

Fig. 34, Mira Schendel, Sem título (“bomba”), 1965. Fonte: Marques, 2001. **p.77**

Fig. 35, Mira Schendel, Sem título, (desenhos lineares) . Fonte: Marques, 2001. **p.78**

Fig. 36, Vivian Herzog. Sem título, 2010. **p.82**

Fig. 37, Willem de Kooning. Woman with a Green and Beige Background, 1966.

Fonte: <http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http> **p.88**

Fig. 38, Rivane, Neuenschwander. Sem título, 1996.

Fonte: <http://www.artebrasileira1990.blogspot.com> **p.94**

Fig. 39, Robert Rauschenberg, Erased De Kooning Drawing, 1959.

Fonte: Hofstaetter, 2008. **p.98**

sumário

introdução p.8

1. reservatórios e vestígios p.16

1.1 Sobre as séries reservatórios e lineares **p.17**

1.2 As diversas instaurações e o espaço em desdobramento **p.34**

1.3 Documentos de trabalho **p.47**

2. camadas do fazer p.57

2.1 Linhas e manchas **p.57**

2.2 Os vazios e os intervalos **p.69**

2.3 A grade **p.78**

3. sobre desenho p.84

3.1 O desenho interno e externo e a formação dos reservatórios **p.84**

3.2 Reservatório como possibilidade do desenho contemporâneo **p.90**

considerações finais p.100

referências bibliográficas p.103

introdução

A pesquisa em poéticas visuais, apresentada nesta dissertação, parte da minha produção em desenho desenvolvida no período do mestrado de 2009 até o início do ano de 2011. Ela decorre de um olhar reflexivo sobre uma trajetória prática delimitada previamente. Em algumas etapas, as reflexões teóricas influenciaram e encaminharam certas mudanças e desígnios. Contudo, a reflexão é decorrente do caminho delimitado pelo fazer, das escolhas dos materiais, do lugar onde desenho, dos processos e das transformações ocorridas nesse percurso.

A construção deste estudo se coloca como uma reflexão que procura pensar sobre as escolhas práticas e conceituais que englobam o fazer como um todo, desde a concepção, aos processos de montagem e significação. As análises sobre os trabalhos abrangem questões formais e conceituais que são construídas através do cruzamento entre diferentes autores e artistas. Essas são feitas a partir de recortes que têm por objetivo apresentar o tipo de compreensão que permeia a produção.

Minha produção prática está delimitada por algumas escolhas materiais que constituem conjuntos ou séries. As séries são realizadas em suportes de formatos e gramaturas semelhantes, estabelecendo formações modulares que são produzidas em diferentes momentos com materiais também diversos (fig 05). A sobreposição desses diferentes materiais é explorada, por vezes, em um mesmo desenho como uma espécie de soma ou desejo de agregar qualidades e variações visuais.

Nesse sentido, o objeto da pesquisa está centrado na abordagem do desenho como *Reservatórios*¹ de vestígios e experiências. Os elementos são condensados e reunidos através de junções de pensamentos, de anotações e lembranças que podem ser expandidos e reelaborados. Trata-se de trabalhos que se colocam numa situação de um vir a ser, de possibilidades que são também sugeridas pelos desenhos realizados.

A ideia de reservatório é entendida como uma espécie de recipiente onde as apreensões daquilo que é visto, que atravessa e toca a percepção são filtradas pela linguagem do desenho que recolhe e reúne esses vestígios formando os conjuntos, as séries dos desenhos. Ao mesmo tempo que esse lugar/reservatório — que é também o fazer — recebe os elementos apreendidos, propicia e impulsiona novas apreensões, novos desenhos, novas trajetórias e outros olhares. Desse modo, podemos recorrer à imagem de um reservatório de água que, assim como recolhe, possui também seu fluxo próprio de acúmulo e expansão. Penso nessa imagem como algo extensivo aos reservatórios de desenhos.

Ao mesmo tempo que tomo os reservatórios gráficos como conceitos operatórios que englobam ações como reunir, marcar e guardar, ações essas que são dotadas de significação, eles são também designações, nomes dados às séries. Os conjuntos de trabalhos são organizados em retângulos formados por disposições regulares de papéis (grade) que vão sendo construídos através de camadas e sobreposições de elementos, de registros e anotações. Conforme Ellen Lupton e Jennifer Phillips (2008), a ideia de camada vem do mundo concreto onde elementos diferentes são agregados em disposições paralelas, coexistentes, que se integram sem perder suas características específicas.

Os vestígios entram nesse processo acumulativo como algo que resta de um embate e experiência: a experiência do traçar, da lembrança que é atravessada pelas negociações e

¹ O conceito de reservatório/motor, citado por Juremir Machado (2003), é utilizado a partir das teorias do imaginário como pensamento de Gilbert Durand e Michel Maffesoli. Em outro sentido, nesse trabalho, a abordagem do reservatório é conceituada através da ideia do fazer, enquanto agrupamentos gráficos que são marcados pela linguagem do desenho.

trocas entre o corpo e a superfície. Contudo, não se trata de uma transferência simples entre ideias e concretização. Há o intermédio do corpo, do lugar que toca a percepção. E é dessas relações, das articulações dos vestígios, e de seus reordenamentos que os reservatórios vão sendo formados, alimentados, constituídos.

Nesse contexto, da experiência e das elaborações do desenho produzidas através das marcas delimitadas pelo corpo, o desenho é abordado a partir de duas instâncias fundamentais: conceituais (desenho interno) e grafológicas (desenho externo). Conforme Bernice Rose (1976), um desenho traz consigo essas duas características que podem ser concomitantes. Elas abarcam a constituição dos trabalhos que englobam também as referências diárias, os registros que vão sendo elaborados, *os documentos de trabalho*, que são, por vezes, coleções e trabalhos simultaneamente.

Uma das questões que a minha prática propõe questionar em relação ao campo da arte está vinculada ao fato de perceber todo o fazer como um conjunto que não apresenta separação entre processo, formação e continuidade. A constituição das séries dos *Reservatórios*² faz parte de uma lógica de agregação em que o caráter experimental se mostra como marca atuante e propulsora. Dessa forma, há, em certo sentido, a problematização do objeto tomado como algo separado de seus processos mais corriqueiros que vão da escolha do suporte à montagem e exposição dos trabalhos. O desenho está vinculado ao pensamento, ao nascimento das ideias, mas, entre o plano mental e sua concretude, existem oscilações e trajetos que não podem ser esquecidos, que fazem parte dessa lógica gregária do ato de reservar.

Para que seja possível perceber os movimentos que transcorrem do fazer ao pensar, a dissertação encontra-se dividida em três partes.

Na primeira, apresento o reservatório como um conceito, que recebe diversas formações e instaurações. A ideia de instauração se coloca como um momento de escolha, como

² Neste trabalho, convencionou-se a grafia de *Reservatório* (em itálico com letra maiúscula) as séries dos trabalhos, já os conceitos e ideias referidos a este aparecem com letra minúscula sem itálico.

por exemplo, a forma de apresentação e disposição dos trabalhos. Assim, eles são atravessados por diversos momentos e só consigo ter uma visão do todo quando as séries estão formadas, expostas, articuladas em organizações retangulares. Em meio às reflexões sobre o desenho e os questionamentos sobre quais os motivos que me levam a desejar, realizar esses reservatórios gráficos, apresento duas séries que têm por objetivo mostrar como início os trabalhos e do que eles são formados. *Reservatórios e Lineares* são formadas por três conjuntos de trabalhos que possuem questões e materialidades específicas. Embora possuam especificidades, eles têm certas características em comum: a sobreposição de materiais, de qualidades visuais diferentes e a presença dos vazios. Alguns desses trabalhos são mais gestuais (no sentido de um embate direto com a superfície), enquanto outros contêm palavras e registros figurativos que remetem a um universo específico, mais intimista e confessional, como no caso da série *Lineares* (fig. 07).

Intrínsecas às questões do gesto estão também as relações entre o vestígio e a ideia de constituição de um lugar. O lugar, segundo Anne Cauquelin (2008), é decorrente da presença de um corpo inerente à ocupação e vivência de certo espaço. Por esta via, o vestígio indicaria uma presença anterior, em que as demarcações gráficas se colocam como sua trajetória.

Nessa primeira parte, estão também, os *documentos de trabalho* que conduzem e permeiam a constituição e a reflexão sobre os desenhos. Eles estão divididos em grupos: os arquivos de fotos digitais (fig. 17), *desenhos junções* (fig. 18) e os *trabalhos como documentos*. As fotografias digitais mostram cenas e objetos como plantas, arbustos, escadas e janelas que exemplificam a maneira como organizo o espaço da superfície dos desenhos. Percebo que a forma de organização dos enquadramentos, e dos próprios elementos escolhidos, reverbera na produção prática através de um olhar que foi internalizando características ligadas as ideias de peso, leveza e sustentação vinculadas ao modo como lido com o espaço de trabalho.

Os *desenhos junções* são compostos por folhas de blocos de anotações, que depois fo-

ram reunidas, através de colagens, formando uma tira que pode ser espalhada e estendida sobre qualquer superfície (fig. 18). Eles são como um mapeamento, em que reúno estudos diversos: alguns são exercícios e esquemas de distribuição de pesos em diferentes formatos, retangulares ou quadrados, enquanto outros são figurativos e apresentam algumas palavras escritas à base de suas configurações. Por apresentarem essas características que, de alguma maneira, se irradiam por outras soluções visuais, como as séries *Lineares* e *Reservatório*, penso que esses conjuntos e elaborações podem ser considerados como projetos, na medida em que lançam possibilidades futuras em relação ao olhar que direciono sobre os meus próprios trabalhos.

Os *trabalhos como documentos* (fig. 19) consistem em uma série de desenhos e fotografias que constituem relações entre si, em que a coleção é o próprio trabalho. Segundo Benjamin (2009), o ato de colecionar é trazer, para próximo de si, algo que tem um lugar e uma existência específica. Colecionar olhares, desenhos e fotografias é, de alguma maneira, criar receptáculos que mostram o que alimenta e constrói o olhar na elaboração dos desenhos. Esse conjunto de trabalhos, também denominado *Reservatório*, é formado por desenhos em tecidos dispostos ao lado de uma série de fotografias apresentadas em pôsteres (fig. 19).

De um lado, possuo desenhos em tecidos estendidos diretamente sobre a parede que misturam observações figurativas a traços abstratos, com manchas espessas, transparências e rugosidades, e de outro, apresento uma série de fotografias dispostas em pôsteres (fig. 19). Por que juntar coisas aparentemente tão diferentes? Qual a estratégia em fazer com que essas transposições de imagens diárias formem um único trabalho, sem anular suas especificidades? Uma possibilidade está na forma de montagem: a constituição de panoramas através de suportes dispostos lado a lado propicia um tipo de leitura simultânea, não hierárquica, que mantém o todo e apresenta as nuances e sutilezas de cada uma das partes do trabalho.

Aqui, abordo, também, a concepção do desenho ligado ao nascimento dos pensamentos mais íntimos ou rasteiros. Nesse sentido, os *pensamentos pluma* de Louise Bourgeois que consistem numa série de desenhos realizada durante anos, figuram como uma referência

pontual no que toca ao reconhecimento de que as ideias mais fugidias e secretas podem habitar determinadas superfícies através da disposição de elementos gráficos que vão ganhando significado através da articulação de linhas, cores e materialidades, mantendo a leveza do pensamento.

A segunda parte desta pesquisa é composta por questões que ocorrem como camadas de decisões que consistem nas manchas, nas linhas, nos vazios e na grade. Cada elemento desses atua de forma direta na constituição dos trabalhos. Nesse item, são estabelecidos, também, alguns diálogos entre autores e obras de artistas.

Em relação às manchas e às linhas, Cy Twombly é visto a partir das considerações de Roland Barthes (1990) que estabelece diferenças entre a mancha e a mácula. A primeira é decorrente do resto, do rastro e da sujidade que uma determinada ação deixa inscrita à superfície. Paralelos a essas considerações, os elementos linha e mancha são vistos pelo viés da história, numa relação de disputa entre escolas e discursos que vão perdendo força, na medida em que surgem novas abordagens da arte moderna e contemporânea.

O vazio para Cauquelin (2008), segundo a concepção filosófica dos estóicos, é como um intervalo e uma oscilação da ideia de lugar. Quando se habita um espaço, se instaura um lugar. Quando um corpo deixa determinado espaço, ele é tomado pelo vazio que é como uma oscilação, uma variação que indica instabilidade, mudança, possibilidade. Os vazios ocorrem nos meus trabalhos como intervalos, pausas entre uma ação e outra. E são eles que indicam as camadas e sobreposições do fazer empregado em cada superfície. Aqui, também o trabalho de Cy Twombly entra como uma possibilidade de perceber o vazio em sua potência e possibilidade de existência. Mira Schendel, com suas monotipias e seus desenhos evidenciados pela presença atuante do papel, do gesto, faz a superfície existir e ser vista como uma possibilidade de tornar o vazio como algo existencial, quase como uma necessidade latente, subjacente.

A grade é analisada inicialmente sob um aspecto teórico. Segundo as considerações de

Rosalind Krauss (1985), ela é um elemento moderno e figura a imagem da arte quando dá as costas para a natureza e se volta para suas questões. Ela traz consigo um desejo de literalidade, assim como possibilita uma leitura superficial e panorâmica dos elementos.

No que tange às elaborações desse elemento linear, repetido e extensivo que é a grade, ela é empregada em minha produção como um dispositivo que possibilita reunir desenhos feitos em momentos e circunstâncias diferentes. O discurso auto-referente dá lugar ao desejo de fazer com que esse dispositivo de exposição possa agregar experiências diferentes. Experiências essas que estão relacionadas à transposição de olhares cotidianos quanto à elaboração dos reservatórios gráficos.

A terceira parte da pesquisa é destinada às reflexões sobre o desenho num sentido amplo e histórico, assim como perpassa também pela abordagem do reservatório como uma possibilidade do desenho contemporâneo. Dessa forma, o desenho é visto a partir das considerações expostas por Panofsky (1994) sobre as noções de desenho interno e externo de Federico Zuccari (século XVI) que são retomadas por Bernice Rose (1976) para pensar as mudanças que ocorrem na arte e na abordagem do desenho como uma linguagem conceitual e grafológica a partir dos anos de 1960. Conforme a autora, as relações hierárquicas do desenho somem e dão lugar a um pensamento auto-reflexivo sobre suas potencialidades que são, por vezes, colocadas em crise por determinadas produções.

Essas duas instâncias — conceitual e grafológica — são fundamentais à noção que tenho do desenho como reservatório. Todo desenho é, em si, elaboração mental e elemento gráfico, concretização das experiências atravessadas pelo pensamento. Nesse sentido, a formação das séries incorpora observações diárias que são entendidas como um tipo de bloco de anotações que recebe novos desenhos. Os *Reservatórios* vivem de se alimentar e, como a própria palavra indica, eles guardam, armazenam, trazem para perto de quem os vê as diversas experiências que cruzam o passar diário — como observações rápidas e despreten-siosas.

Por fim, este texto se propõe a um duplo trajeto: trata-se de apresentar aspectos que abarquem tanto as questões da minha produção em desenho, da relação autográfica e inicial de uma presença, quanto se trata, também, de apresentar conceitos relacionados às etapas do fazer como os processos, a ideia de formação dos trabalhos e os tipos de concepção gerados pela arte moderna e contemporânea. Essas concepções, têm como propósito, conduzir o pensamento às modificações de uma espacialidade movida por elaborações hierárquicas³ a outras que podem ser incompletas, sobrepostas, congregadas e transformáveis. Acompanhar este percurso é também uma forma de fazer com que o pensamento sobre a formação dos *Reservatórios* possa ser alimentado, gerando novas proposições e abordagens.

³ Refiro-me aqui as noções que relegavam o desenho ao papel de esboço e esquema para a realização das pinturas.

1. reservatórios e vestígios

Reservar, guardar, registrar é parte de um fazer cumulativo que consiste em elaborar conjuntos. Os vestígios são as marcas deixadas pela experiência do fazer estabelecidas pelas trocas com o mundo e as lembranças próprias, as vivências pessoais. Nesse sentido, as minhas séries de trabalhos são formadas pelos vestígios da mão, das lembranças que aparecem como riscos, traços e palavras que ficam impregnadas em minha percepção e que, quando reunidos e elaborados formam os *Reservatórios*. Esses *Reservatórios* são atravessados pela linguagem do desenho.

Segundo Barthes (1990), a linguagem não pode ser considerada como um código fechado, mas permite que sistemas sejam criados a partir de sua apropriação. Ela é polissêmica, o que quer dizer que é ampla o suficiente para permitir variações. A linguagem gráfica e suas formações de sistemas permitem que os pensamentos que são movediços e passageiros, sejam de alguma maneira traçados, experimentados. Volto, então, à ideia de um sistema gráfico, visual. Nesse caso, a palavra sistema não é pensada como uma regra, mas sim como um conjunto de elementos que tem por característica o fato de partir de experiências próximas entre si, que consistem no desenho.

Assim, os *Reservatórios* são formados pelos vestígios, que são organizados, reelaborados e que, por sua vez, estão inseridos em um conjunto maior que compõe a linguagem do desenho. A forma com que essa linguagem será articulada com seus materiais e experimentações é o que confere identidade e significação ao trabalho. Nesse caso, é a característica gregária e conciliatória de formar extensões através de desenhos diários que propulsiona

sua formação e existência. É como se juntando vários desenhos formados por diferentes qualidades de tempo e materialidade seria possível dar conta da fragmentação que permeia as coisas que nos rodeiam. No entanto, a fragmentação persiste, assim como persiste o desejo de reunir, de juntar. Trata-se de um trabalho e de uma intenção interminável. É aqui que parece residir a força desse desejo de desenhar, guardar para conciliar. Juntar para estender.

1.1 Sobre as séries Reservatórios e Lineares

A abordagem do desenho como reservatórios de vestígios vem da observação de alguns trabalhos realizados a partir do ano de 2008 (fig. 01). No entanto, esta pesquisa será centrada sobre as produções de 2009 a 2011.

Num desses trabalhos (fig. 01) as escolhas dos materiais e a forma com que foram empregados evidenciam o caráter de envolvimento corporal devido à extensão e a gestualidade que extrapolam os movimentos circulares restritos ao alcance do movimento do pulso. Para E. Goosen (1975), em um texto denominado *A Tela Grande*, um trabalho de dimensões grandes excede a restrição de um ponto único demarcado pela circunferência do movimento do pulso, da mão, e envolve o braço e o corpo como um todo.

Nesses trabalhos de 2008, havia uma espécie de embate do gesto, que desejava abarcar e evidenciar o espaço e a porosidade de seu suporte para que as linhas e as manchas demarcadas através do óleo e do grafite pudessem, de alguma maneira, rastrear esse encontro. A superfície estendida diretamente sobre a parede, suas rugosidades e caimento, conduziram a ações incisivas. Assim, a ideia de vestígio reúne diferentes procedimentos: os desenhos podem ser feitos a partir de estímulos gerados pelas próprias condições do material, quando são contrapostas algumas qualidades, como por exemplo, o caimento do tecido em oposição a uma estrutura tensa e distendida formada por linhas entrecruzadas.



Fig. 01. Sem título, óleo de linhaça, grafite e lápis de cor sobre tecido, 180 x 120 cm, 2008.

Em outros trabalhos, os vestígios podem abarcar situações mais amplas que englobam processos anteriores de anotações, registros e lembranças. Neles é possível reconhecer a menção a certos objetos figurativos que são como comentários daquilo que está sendo observado e que cerca o ambiente de produção.

Para que seja possível perceber as concepções que norteiam a construção dos trabalhos, serão analisadas duas séries: *Reservatório* e *Lineares*. O suporte mais utilizado é o papel, no entanto, em cada uma delas há um tipo de suporte específico que direciona e acolhe as qualidades de tratamento e características dos desenhos.

A série intitulada *Reservatório*⁴ consiste em dois conjuntos de trabalhos que possuem formatos e dimensões diferentes, contudo, eles partem do mesmo princípio acumulativo de receber desenhos com elementos e qualidades que podem se propagar em outras soluções visuais. Um deles (fig.02) é formado por vários desenhos, que, ao todo, compõem uma grade de dimensões variáveis.

Desenhar com aquilo que está próximo às mãos que é de fácil acesso e que pode dar uma resposta imediata em termos de traços, cores e materialidades foi um dos pontos cruciais dessa série de trabalhos iniciada em 2009. A resposta do fazer pode ser rápida, mas este é delimitado por acúmulos de diversos fazeres em diversos papéis do mesmo formato que vão constituindo conjuntos. Nesse caso, eles formam um retângulo de dimensões variáveis que dependem do tamanho do espaço expositivo. É possível forrar uma parede com esses desenhos, isso faz com que eles ganhem uma dimensão feita de fragmentos, da acumulação e disposição dos suportes. Trata-se de um trabalho inesgotável que pode ser continuado no decorrer do tempo.

A motivação que me levou a trabalhar através de módulos e junções veio da observação de que as folhas de papel dispostas lado a lado formavam um tipo de malha, criando uma

⁴ Há um outro trabalho denominado também *Reservatório*, no entanto, esses dois foram os primeiros a serem produzidos, e por isso, carregam a marca de serem precursores.



Fig. 02. Reservatório, lápis de cor, tinta guache, e óleo sobre papel camurça, 40 x 60 cm (cada desenho), 2009-2011.

extensão e uma leitura impossível em apenas um suporte/superfície. Colocar um desenho ao lado do outro trouxe a possibilidade de observar as diferenças entre eles. Possibilitou também brincar com contrastes e oscilações entre massas densas, sutilezas, gestos e interferências. Mas antes de perceber isso, por onde começo um trabalho?

O que merece ser desenhado? Tudo merece ser desenhado. Ou melhor, tudo impulsiona a desenhar. É como se o desenho fosse uma necessidade ou desejo em tentar conciliar e guardar as coisas. Conforme Maria Rita Kehl (1990), é o desejo que nos move; se desejamos, vivemos. É a fome do mundo que nos move; é ela que nos faz desejar. E se desejamos, prosseguimos. No entanto, esse sujeito que prossegue não é um ser centralizado. Segundo Tania Rivera: “O sujeito se vê ele mesmo despedaçado, retirado de sua posição central” (2009, p.52). Ele busca, no coletar, coisas que são descartadas como uma aproximação, um desejo de composição. De acordo com a autora, o artista é segundo Benjamin, uma espécie de chiffonnier. Benjamin, que se dedicou a diversos estudos sobre Charles Baudelaire, encontra, nas citações do poeta, descrições para a identificação desse sujeito moderno que “[...] recolhe os dejetos da civilização” (RIVERA, 2009, p.51). Para Baudelaire, o Chiffonnier é aquele que registra, coleta e coleciona o que foi descartado e destruído pela cidade. Seu mundo é feito de fragmentos que passam a ter novos sentidos a partir da reunião fragmentária dos elementos. A ideia de reunir objetos, descartes, sobras, embora seja diferente do desenho que realizo, se aproxima, em certa medida, do colecionar e registrar. Coleciono olhares diários que estão relacionados ao fazer cotidiano; desloco e transponho esses olhares para formar as séries, os *Reservatórios*. Quem desenha busca agregar o espaço que está a sua volta. Busca se inserir nele e dele tirar sentido, significação.

Por onde se começa um desenho? O lugar onde se está ao desenhar é como uma meada de um fio que não se desenrola linearmente. O olhar percorre o espaço onde se está desenhando e daí começa uma troca entre percepção, lembrança traçado e resposta material. O motivo de uma troca inicial pode estar contido em uma sala com aberturas grandes onde o mundo entra pelas janelas, assim como posso estar numa sala fechada com poucos espaçamentos para se vagar. Minhas experiências com o desenho perpassam pelas duas situações.

Inicialmente, nessa série, comecei a produzir em um lugar onde havia pouca coisa a ser vista. Havia poucas janelas, poucos móveis e é aí que a mão começa a traçar permutas entre materiais, percursos, gestos e lembranças.

Começo sempre uma série de trabalhos com materiais simples. Esses podem ser facilmente acessados como, por exemplo, um bloco de papel camurça cuja espessura é fina e traz algo de uma precariedade que pode ser afirmada pela soma de outros materiais tais como o lápis de cor, giz pastel e o grafite. Ou, por vezes, desafio a soma desses materiais através da insistência em perceber quais são os limites de resistência e fricção que as superfícies suportam (fig.05).

As diferenças entre os materiais utilizados são afirmadas através do vazio. A ideia de vazio pode ser pensada como um estado de oscilação entre uma coisa e outra; um intervalo, um espaçamento. Anne Cauquelin (2008) considera o vazio como um dos incorporais que provém da filosofia antiga dos estóicos que é parte do lugar. Assim, vazio e lugar seriam complementares e inseparáveis.

Ítalo Calvino (2009), em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, expõe a leveza como uma possibilidade de suplantar o peso do mundo. Nesse sentido, considero o vazio como uma espécie de leveza. É ele que parece dar a medida das coisas, que mostra o que é mais fluído em relação ao entorno. Barthes fala do vazio em analogia aos trabalhos de Cy Twombly como uma aeração que permite que o quadro respire. A aeração faz com que haja dois movimentos: o respirar e o flutuar. “Ligado a esses dois movimentos (o jogar e a dispersão) e presente em todas as telas de Twombly, há um estado: o Raro. *Rarus* quer dizer, em latim: que apresenta intervalos, interstícios, que é espaçado, poroso, esparso; [...]” (BARTHES, 1990, p. 165). O traçar e o estender dependem do intervalo; é ele que mostra os vestígios das ações inscritas na superfície.

Um dos desenhos dessa primeira série dos *Reservatórios* (fig. 04) é formado por um elemento figurativo que está quase centralizado na superfície. Trata-se de um desenho de



Fig. 05. Reservatório, (detalhe) lápis de cor, tinta guache, e óleo sobre papel camurça, 40 x 60 cm (cada desenho), 2009-2011.



Fig. 04. Reservatório, (detalhe) lápis de cor, tinta guache, e óleo sobre papel camurça, 40 x 60 cm (cada desenho), 2009-2011.

memória, que vem, talvez, das tantas escadas que habitam minhas imagens e lembranças. Essa é, quem sabe, uma das figuras das casas por onde passei. Conforme Bachelard: “[...], aprendemos a morar em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham em dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas (BACHELARD, 1993, p. 20). Elas habitam nosso imaginário assim como um dia habitamos seus espaços que ficam gravados em nossa existência, podendo emergir a qualquer momento.

O caráter autográfico e conceitual que o desenho traz consigo, assim como a característica que possui de ser um desejo iminente de materialização de um pensamento, de uma perda ou de alguma coisa que se quer guardar, aponta para um dos mitos do nascimento da pintura. Essa teria surgido de um traçado da sombra de alguém que estava prestes a desaparecer. Ao mencionar o mito do nascimento da imagem, da representação, Philippe Dubois (2007) se refere à utilização da noção peirceana do índice da qual a ideia principal recai sobre a “[...] passagem da categoria de ícone à de índice, passagem considerada não apenas como um marco histórico da modernidade, mas também, mais geralmente, como um deslocamento teórico, [...] da mímese, [...] a uma estética do traço, do contato, da contigüidade referencial [...]” (DUBOIS, 2007, p. 113). Ao evocar os mitos de nascimento da imagem para pensar a fotografia enquanto linguagem ligada a um traço indicial, o autor faz uso de diversos discursos míticos. Entre eles podemos citar a origem histórica da imagem das grutas de Lascaux, que é dada através da marca da mão, as histórias de sombra de Plínio e Vasari e os espelhos de Narciso e Medusa, “[...] e em todos os casos a representação nasceu por contato” (DUBOIS, 2007, p.116).

Embora existam várias narrativas míticas que transcorrem sobre a imagem como contato ou como projeção, limito-me sobre o mito narrado por Plínio o Velho. Segundo Bathes (2003), o mito é uma fala definida por uma intenção, muito mais do que por sua literalidade. Dessa forma, a intenção aqui se vê inscrita no fato de afirmar o nascimento do desenho a partir de algo em iminente desaparecimento.

Plínio conta-nos de fato a história da filha de um oleiro de Sícion, chamada Dibutades, apaixonada por um rapaz, que um dia tem de partir para uma longa viagem.

Quando da cena da despedida [...], os dois amantes estão num quarto iluminados por um fogo (ou por uma lâmpada que projeta na parede a sombra dos dois jovens (DUBOIS, 2007, p. 117).

Com o objetivo de guardar algo da pessoa amada, Dibutades traça com carvão a imagem da sombra projetada pelo rapaz. “A história não para por aí: segundo Plínio, Dibutades, a seguir, revestiu o desenho com argila, executando desse modo a imagem em relevo por uma espécie de moldagem de sombra” (DUBOIS, 2003, p. 118). Como prolongamento da pintura teriam surgido a escultura, a modelagem. Percebemos, aqui, que o desenho pode ser considerado como uma parte da pintura, como o elemento fundador, de contorno, o esqueleto e estrutura de uma determinada projeção, que, nesse caso, é tomada a partir da sombra. O que parece ficar dessa narrativa é que o desenho nasce como projeção e como contato, necessitando de uma superfície ou suporte eventual onde sua inscrição é instaurada. “Em primeiro lugar, para que haja sombra projetada, portanto, para que a pintura exista, deve haver, como para as mãos de Lascaux, uma tela, uma parede, um plano receptor de intersecção (muro, tela, papel...) que desempenhará o papel da superfície de inscrição” (DUBOIS, 2003, p. 118).

Desenhar, talvez, seja algo um pouco próximo com o ato de mergulhar. Os olhos podem estar voltados para a mão, para os pensamentos que fluem enquanto a mão passeia sobre o papel (ou eventual suporte). No entanto, há o momento de voltar, de tomar ar, de arejar, para mergulhar novamente. Para Merleau-Ponty (2006), é o entrelaçamento e percepção do meu ser com o mundo que traz essa medida do mergulho. O voltar para si para se perceber, mas também para se lançar ao outro, ao fora, ao mundo, ao ar.

Conforme Maurice Merleau-Ponty (2006), a sensação é definida pelo efeito dos estímulos sobre o nosso corpo, e é o efeito último do conhecimento. Ao contrário do que se pensa, ela não é o primeiro dado que temos das coisas, mas é já uma apreensão delas. O que fica das vivências que se atravessam à percepção são seus restos, seus rastros como pegadas inscritas na superfície, como parte de algo ocorrido anteriormente. O estímulo é a própria coisa, ou melhor, o que resta dessa dupla relação é interpretado a partir de dados visuais

dotados e impregnados de materialidade.

A palavra reservatório que designa os conjuntos de trabalhos e a maneira com que os concebo remete a uma espécie de recipiente ou lugar próprio para reservar, depositar e reunir um número de coisas, de materialidades, de sentimentos e observações. Merleau-Ponty afirma que o sentir é como uma comunicação vital com o mundo, tornando-o presente, como um lugar familiar em nossa vida. É nesse lugar intrínseco à minha concepção de mundo que o objeto percebido se mostra enquanto espessura, ou seja, constitui suas características e qualidades.

Tanto o sentir quanto a sensação são como apreensões, conhecimentos adquiridos e buscados entre o sujeito, o espaço que o circunda e o espaço da superfície, que ele cria e constrói através dessas relações. Os papéis e os conjuntos de desenhos que compõem as séries *Reservatório* se tornam essa espécie de recipiente que reserva e acolhe uma quantidade de experiências diversas entre si. Trata-se de uma estratégia que tem como objetivo fazer com que aspectos e qualidades desiguais possam conviver e estar reunidos sob o mesmo conjunto. Isso reforça uma característica propulsora em fazer com que essas junções de dados distintos possam se propagar e estimular outras buscas, outras apreensões. Entre uma busca e outra, o que se tem é uma espécie de narrativa daquilo que foi apreendido e procurado, por isso entendo o desenho como um fazer sempre em transformação, sempre suscetível a mudanças: como algo inacabado e interminável.

Entre aquilo que se vê e o que é desenhado, há uma série de trocas estabelecidas entre o corpo e o mundo. É nesse âmbito que Merleau-Ponty coloca que a visão depende do movimento, e tudo o que está ao alcance do olhar se mostra como um mapa de possibilidades. “Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser” (MERLEAU-PONTY, 1960 p. 50). Para o autor, a percepção fenomenológica envolve o ser como um todo que não é algo puro, mas se estabelece através do sentido que transparece numa série de intersecções: “[...] de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, [...]” (MERLEAU-PONTY,

2007, p.18). O ser é formado pela engrenagem de uma intersecção sobre a outra em que a subjetividade e a intersubjetividade formam uma unidade pela retomada das experiências passadas nas experiências presentes, que sobrepõem e somam as experiências do outro nas minhas. Aquilo que é visto e apreendido perpassa por esta série de trocas e experiências entre o corpo daquele que vê e as coisas que ele internaliza. Assim, um interfere no outro: o vidente também é visível em trocas simultâneas e constantes. “Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar que abre-se para o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 50).

O ambiente e as circunstâncias que cercam o meio de produção se colocam como estímulos, uma vez que a ideia de semelhança não é o objetivo principal. O ambiente é um reservatório de estímulos que o desenho filtra, seleciona. A busca que rege o passeio das linhas sobre o papel e a sobreposição de materiais diversos com temporalidades específicas estão relacionadas à descoberta de estímulos e possibilidades alcançadas quando se observa certo número de coisas. Jonh Berger (1974) afirma que um desenho reúne as diversas camadas de olhar que lançamos sobre as coisas, e mostra seu próprio processo de procura. Assim, desenhar seja talvez, procurar, pois à medida que se busca algo desejado, alguma coisa parece ser modificada por essa trajetória. A procura por um olhar que delinea o pensamento sobre os desenhos remete, em certo sentido, às concepções de Anton Ehrenzweig (1967) sobre os princípios de não-diferenciação, presentes nos processos de criação.

Tais princípios englobam a visão sincrética, que, embora apreenda o todo, o conjunto, sem deter-se a detalhes abstratos, pode apresentar sutilezas em suas apreensões, pois deixa de considerar aquilo que pareceria importante a uma visão analítica. O autor coloca que é preciso deixar-se imbuir do ponto de vista sincrético da criança, que não diferencia a identidade de uma forma, comparando seus detalhes um a um, mas que apenas se dirige ao todo. Desse modo, ela surge muito mais flexível do que a visão analítica. É possível pensarmos que essa capacidade de indiferenciação possa permanecer em alguns adultos, mostrando-se profícua quantos às elaborações do pensamento visual.

O processo de trabalho em arte, embora seja complexo quanto às estruturas conscientes e inconscientes, está distante de configurar um caos. Conforme Eherenzweig (1967, p.21): “Em contraste com a doença o processo criador consegue coordenar os resultados entre a não diferenciação inconsciente e a diferenciação consciente e assim deixa a descoberto a ordem oculta do inconsciente”. Visto por este viés, o que o autor denomina como ordem oculta, presente nos processos de trabalho em arte, pode estar colocado como uma oscilação sutil entre as etapas primárias e secundárias que alternam, concomitantemente, consciente e inconsciente. Como parte da elaboração dos trabalhos, as triagens do processo primário poderiam estar presentes através de resquícios da visão sincrética. Nesse caso, percebo certo diálogo com a minha produção, pois procuro apreender certas características através de observações do meu entorno que depois, quando transpostas para o papel, podem parecer irreconhecíveis. No entanto, estas observações estão intimamente vinculadas a uma visão adjacente que privilegia o conjunto sem deixar de apresentar sutilezas, oscilações e contrastes.

O segundo conjunto de desenhos também intitulado *Reservatório* (fig. 05) é formado por papéis de pequenos formatos de, aproximadamente, 23 x 23 cm. Assim como os anteriores, eles são articulados a fim de formarem um todo, um retângulo ou um quadrado, o que acaba compondo uma estrutura em grade. Esta pode variar a cada montagem, devido a fatores como espaçamento e localização. Por serem de dimensões menores, eles apresentam certa especificidade que está relacionada ao fato de que é possível carregá-los para diversos lugares. Assim, posso desenhá-los em quaisquer circunstâncias, em passeios, em viagens, em qualquer ambiente. Como na primeira série, esses trabalhos são dispostos diretamente sobre a parede para que possam ser vistos de perto sem interferências. Os papéis são leves e podem ondular devido às intempéries do clima somadas aos materiais que modificam sua constituição, criando rugosidades e ondulações. Apresentá-los desta forma é, em parte, guardar a crueza e liberdade que possuem para mim no momento em que são realizados. É deslocar o espaço cotidiano da feitura de uma mesa para uma visão de conjunto numa constituição retangular.



Fig. 05. Reservatório, lápis de cor, tinta guache, acrílica e óleo sobre papel, 23 x 23 cm (cada desenho), 2008-2010.



Fig. 06. Reservatório, (detalhe) lápis de cor, tinta guache, acrílica e óleo sobre papel, 23 x 23 cm (cada desenho), 2008-2010.

A montagem dos desenhos em formato de grade permite uma visão simultânea dos diferentes suportes, o que questiona e desestabiliza, em parte, certa concepção hierárquica do desenho, ou do olhar sobre o processo de trabalho. Processo e trabalho estão juntos, imbricados. O desenho não nasce primeiro esboço para depois virar trabalho. Ele pode ser esboço no sentido de anotação de ideias e é também trabalho porque é constituído desses diversos momentos e pensamentos. Trata-se de um fazer fragmentário que é unido pela montagem. A grade traz um aspecto conceitual em relação ao trabalho. Ela permite agregar elementos e se torna uma estratégia ao fazer com que os diversos olhares e momentos reunidos nos desenhos sejam simultâneos, paralelos, panorâmicos.

O espaço criado pelas sobreposições do que é observado e o passeio despretenso ou incisivo da mão sobre o suporte podem acarretar elaborações flutuantes, imaginárias (fig. 06). Nesse aspecto, quanto às sobreposições e os movimentos que podem oscilar entre o que imagino e o que tento trabalhar nos desenhos, compreendo que existe um diálogo com algumas das proposições de Merleau-Ponty, quando o filósofo discorre sobre a percepção como uma troca com o mundo. Essa troca é sempre dupla: as coisas podem nos tocar através de uma intenção que vem de estímulos do mundo, assim como o que é feito e desenhado pode interferir na maneira de ver e conceber as coisas. No entanto, entre a intenção e o que o gesto consegue traçar fica apenas uma parte disso, como um rastro dessa experiência complexa que envolve o sentir, o perceber e o fazer.

As linhas, manchas e vestígios das ações empregadas nos desenhos, remetem a uma presença corporal subjacente. A partir dessa suposição, torna-se possível estabelecer relações entre o desenho e a ideia de lugar. Se pensarmos que o desenho autográfico advém de um determinado corpo, ou seja, daquele que desenha, que ocupa o espaço (superfície) através de procedimentos e ações, o espaço primeiramente inabitado deixa de ser vazio, e passa a abrigar seus vestígios e experiências, tornando-se um lugar. Segundo Anne Cauquelin (2008), o lugar só é lugar enquanto circunscreve um corpo. Sem este, ele não é mais que vazio.

No livro intitulado *Frequentar os Incorporais*, a autora busca, na filosofia antiga dos Estóicos embasada em concepções físicas do mundo, algumas referências para pensar os incorporais em relação à arte contemporânea no que tange à presença do corpo, às imaterialidades, ao indizível e a arte virtual. Conforme a autora, os incorporais são quatro: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível. Para que seja possível refletir sobre essas noções, é preciso renunciar certos juízos como: a separação entre espírito e matéria, visível e invisível, a ideia de uma equivalência entre invisibilidade e imaterialidade, assim como imaterialidade e espiritualidade. A concepção de lugar, segundo os incorporais, é uma das três especificações do espaço, ao lado do vazio e da extensão. Vazio e lugar seriam, então, inseparáveis, sendo um parte do outro: “[...] o lugar e o vazio são uma mesma coisa, que é chamada ‘vazio’ quando nenhum corpo o ocupa, e ‘lugar’ quando é ocupado por um corpo” (2008, p.32). Ambos são capazes de se substituírem permanentemente. Este dado de impermanência traz à ideia de lugar um toque de incerteza e indefinição que parece próprio à sua natureza corporal em transformação, assim como afirma a não separação entre mente e matéria. “Na concepção estóica o universo é uno, finito, limitado e pleno. É um corpo e nele tudo é corpo, onde circula a vida – um fluxo tenso contínuo, que irriga todas as partes” (CAUQUELIN, 2008, p. 30). Assim como o lugar precisa e é inseparável da existência e ocupação de um corpo, o tempo incorporal só é acionado e entendido como tal enquanto está sendo executada uma ação. “Desse modo o tempo é algo do movimento sem ser o próprio movimento” (CAUQUELIN, 2008, p.153).

O terceiro conjunto analisado é constituído pela série *Lineares* (fig. 07). Neles, trabalho com a linha em ramificações que lembram bordados, feitos quase sem que a mão se levante da superfície. São redes que não tem um núcleo central ou pré-determinado. Aqui a concepção de vestígio não se faz tanto como reações aos materiais, as experimentações de tintas e massas. Os vestígios são de lembranças, de pensamentos.

As lembranças são sempre apreensões do presente, e, conforme Cauquelin (2008), elas não possuem uma realidade separada do momento em que se atualizam em uma percepção original. Elas vêm em relação a um contexto presente, originárias do lugar vivido e são con-



Fig. 07. Lineares, caneta e lápis sobre papel manteiga, 24 x 28 cm, (cada desenho), 2009-2010.



Fig. 08 e Fig. 09. Lineares, caneta e lápis sobre papel manteiga, 24 x 28 cm, (cada desenho), 2009-2010.

figuradas neste momento de curta duração. Elas podem ser deflagradas por uma luz vista em algum ambiente, por uma sensação fria, confortável ou tensa, ou por alguma palavra solta e insistente escutada em algum lugar, em alguma situação. As lembranças são sempre novas, mesmo tendo vindo do passado.

O emaranhado de linhas e palavras que vão sendo tecidos ao longo da superfície se mostra em meus desenhos como a configuração de certos pensamentos nublados e irreconhecíveis num dado momento, que não deixam de ter intensidade e força: assim como as lembranças. Elas podem estar soterradas pelo tempo ou pelo esquecimento, mas é o momento vivido que as ativa e atualiza; é no presente que elas vivem e se cristalizam. Desta forma, o desenho/vestigio pode ser pensado como a soma das atualizações, das impressões e sentimentos que ficaram gravados. E que são retomados pelo instante vivido que remove e faz com que outras circunstâncias e experiências possam ser constantemente impressas e reunidas.

Os traços lineares que se transpassam evocam, em certa medida, ideias como crescimento, desenvolvimento e expansão. Contudo, essas pequenas superfícies são contidas tanto em questão de tamanho como em configuração, pois algumas delas apresentam suas linhas circunscritas às bordas do papel. O caráter de expansão pode ser pensado como um dado simbólico, num estado de ânimo permeado por elementos subjetivos, como a presença de uma espera, de um tecer contínuo ao mesmo tempo fragmentado.

Tomo como exemplo dois desses pequenos desenhos (figs. 08 e 09). Os trabalhos analisados possuem algumas semelhanças, ambos partem de pequenos pontos e seguem em traços que percorrem algumas trajetórias estendidas por toda a superfície. O primeiro (figs. 08 e 09), embora não possua um núcleo ou uma centralização, parece ter, na parte superior do plano, a força de sua gravitação. É como se, dispondo os elementos iniciais, aqueles que seriam como o fio da meada, fosse possível remeter a uma série de estruturas que suspendem o peso das coisas: plantas ramificadas, telas, redes, cercas. Todo esse imaginário gráfico é alimentado por olhares e fotografias que figuram essa espécie de tecer irregular dos fios



Fig. 10. Gego, sem título, tinta sobre papel 65 x 50,5 cm, 1969.

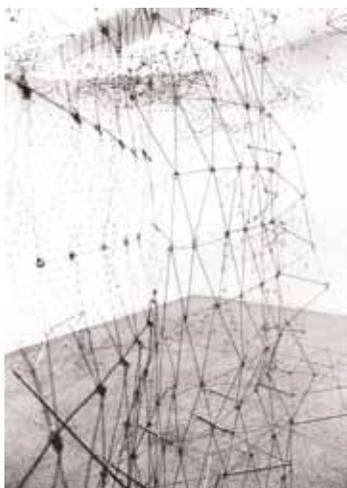


Fig. 11. Gego, Reticulares 1969, conjuntos de astes de aço inoxidável, (dimensões variáveis), vista da instalação da sala permanente, Galeria de Arte Nacional, Caracas, 1980.

que constroem estruturas.

O segundo (figs. 08 e 09) apresenta áreas vazias em relação ao primeiro. Seus pontos ou nódulos de onde partem as linhas são espaçados, sua estrutura é, talvez, mais vaporosa, mais aérea. Contudo é a presença do vazio que torna os traços mais fortes e contrastados. Percebo, então, que entre um desenho e outro existem semelhanças e leves contrastes que mostram suas tonalidades, ora mais intensas, ora menos. É através dessas relações que percebemos suas intensidades. Aproximar aquilo que é parecido faz com que percebamos sutilezas e, até mesmo, pequenas diferenças. A sutileza, nesse caso, é como um exercício, uma espécie de escala de variações, de timbres próximos e distintos.

Yve-Alain-Bois (2010), em um texto que fala sobre o trabalho da artista Gego (Gertrud Goldschmidt, Hamburgo, 1912 – Caracas, 1994), expõe algumas considerações que cercam a ideia do tecer como uma construção reticular que não possui uma centralização ou um núcleo organizador. Gego possuía desenhos (fig.10) e instalações lineares (fig. 11) que pertenciam à mesma lógica de formação. Tal noção consistia em construir redes que tensionavam as localizações espaciais a partir de pequenas extensões de linhas que partiam de ligamentos ou nós. Essa forma de trabalhar está relacionada, em certa medida, à Tensegridade ou integridade tensional que consiste em um conhecimento utilizado na mecânica e biomecânica em que os elementos são trabalhados, simultaneamente, com tração e compressão como forças opostas e elementares. É da relação entre esses dois dispositivos que resulta a estabilidade das estruturas da artista. Contudo, conforme o autor, o objetivo de Gego estava relacionado ao fato de criar redes que mostrassem tamanhos, densidades e escalas diferentes, sem uma estrutura previamente determinada. Bois (2010) inicia suas considerações a partir de uma epígrafe grega que versa sobre o mito da aranha e da cigarra. A aranha que prende a cigarra através de suas teias é corrompida pelo canto da cigarra. O autor estabelece relações entre a trama, tecido, texto e oralidade que formariam a contextura do poema. Essas relações são evocadas, também, ao final das considerações sobre a produção da artista, quando o autor, diz que a teia, no trabalho de Gego, é um instrumento de liberação. Ou seja, é a partir dela que Gego subverte pesos, tensiona cálculos matemáticos e faz com que

suas redes sejam percebidas através do corpo como um todo; elas atravessam o ser e lhe impregnam de uma outra percepção.

Proporcionar percepções sob outro ângulo, ou melhor, perceber sutilezas entre elementos semelhantes, mostrar que é possível criar com um elemento mínimo que consiste na linha e em suas articulações é uma das características do trabalho da artista. Característica que alimenta e impulsiona o olhar sobre o meu processo, sobre as diversas dimensões, intensidades e nuances de linhas e pequenos gestos que construo.

1.2 As diversas instaurações e o espaço em desdobramento

A partir da apresentação do desenho como vestígio/reservatório ligado à ideia de recolher elementos, de traçar trajetórias descontínuas e fragmentadas formadas pelo acúmulo e aglomeração das lembranças, esta abordagem recai sobre a experiência. Os desenhos são suas marcas e seus registros. Se o trabalho vai sendo construído na medida em que são recolhidas certas marcas, o processo se sobrepõe à concepção de um objeto unificado. Então, quando percebo que um trabalho está pronto? Quando se dá sua instauração? O momento de montagem dos *Reservatórios*⁵ é sempre um ato de suspensão do trabalho, e isso não quer dizer que ele esteja pronto, quer dizer apenas que é o momento em que o lanço para poder olhá-lo. A exposição é, então, uma espécie de prolongamento do atelier, já que, quando estou desenhando, nunca tenho a noção do todo.

A montagem e configuração dos conjuntos de trabalhos é uma possibilidade, entre outras. Sua configuração é um momento entre a geração dos registros, suas experiências, seus vestígios e a formação dos *Reservatórios*. A trajetória dos desenhos que vai da realização à reunião e acúmulo que culmina na elaboração de conjuntos, traz consigo não apenas um momento que poderia ser aquele em que o trabalho está pronto, mas se apresenta como

5 A montagem e a exposição são partes do trabalho, dos conjuntos e de suas formações.

uma incerteza, uma indeterminação. Se considerarmos o fato de que a instauração, segundo Bernard Paquet (2004), se dá na ambivalência entre a sutura e a cisão, ela pode ser considerada não tanto sob o ângulo da antecipação, da realização de certa etapa anteriormente traçada ou calculada, mas é construída pela dinâmica do trajeto. Esse se coloca através das ambulações dos traços e das linhas, dos vacilos da mão, das diversas tentativas de agregação de elementos como palavras e manchas. Por fim, a trajetória dos desenhos se mostra através daquilo que pertence ao inacabado, ao abandono, ou seja, o lançamento total da produção aos olhos. Esses desenhos são como conjunções de pensamentos reunidos sob algumas afinidades de espaço, densidade e corporeidades.

A cada nova elaboração e montagem da série dos *Reservatórios* podem estar repetidos alguns desenhos, mas suas colocações serão sempre movidas pelo lugar, pelo espaço expositivo e pelas relações internas que os desenhos podem proporcionar. As instaurações, ou seja, os diversos movimentos e trajetórias que formam e transformam o trabalho, suas cisões, rupturas são, segundo Paquet (2004), como cicatrizes que deixam indícios das modulações temporais do trajeto, com todas as suas marcas e características. Assim, cada gesto ou cada desenho novo remete a outros anteriores, num percurso em que o repetir conduz à experiência e ao desejo de retomar, de apreender algo de um estado inapreensível e almejado. Para Benjamin, “[...] toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial” (2002, p. 101).

No texto *O desenho e a infância das imagens*, Flavio Gonçalves discorre sobre a experiência gráfica relacionada à origem do pensamento, da criação que se faria presente no desenvolvimento do trabalho. Dessa forma, os desenhos trariam em si, os vestígios de seus trajetos, movimentos e oscilações em que a obra, concluída⁶ ou momentaneamente concluída, seria a soma de seu estado nascente com as probabilidades geradas por seus outros

6 Entendo aqui a ideia de conclusão não como algo redutor e fechado, mas sim como um momento em que o trabalho é abandonado para que seja visto, estando constantemente sujeito a novas configurações e possibilidades.

percursos. Segundo o autor: “É através do desenho que muitas vezes uma imagem começa seu percurso de transformações; o que representa ao mesmo tempo um exercício do gesto de se repetir sem se igualar, de se transferir sem se esgotar [...]” (GONÇALVES, 2001, p. 2). O repetir sem se igualar remete a todo o fazer que consiste na elaboração dos conjuntos dos desenhos e são intrínsecos à noção de experiência como vivência dada através dos sentidos que remetem ao corpo e às ações colocas por ele sobre a superfície.

O corpo do qual discorro, vai ao encontro daquele que Maria Rita Kehl (2004) denomina como sendo o corpo que vive, sofre, que se comunica e estabelece trocas com o meio circundante. Essas trocas são como possibilidades de experiências. Segundo a autora: “O corpo/ experiência é indissociável da linguagem. Aliás, como escreveu Walter Benjamin, não se pode pensar a experiência fora do campo da narração; ela é o vivido quando compartilhado com o outro através da narração” (KEHL, 2004, p.10).

Os *Reservatórios* são uma forma de compartilhar os vestígios de um processo, uma trajetória de atravessamentos e lembranças que se dá através da linguagem. Mesmo que pertençam a um sujeito, eles podem ser comunicados através de suas junções que perpassam por situações muito próximas ao rabisco, à anotação rápida e despreziosa. Assim, eles podem ser pensados enquanto uma ideia partilhada do desenho como pensamento e formação, origem e desencadeamento dos movimentos iniciais. Cada movimento da trajetória de produção, seja ele do gesto ou das conjunções dos trabalhos, traz algo como a possibilidade de um *vir a ser*. Segundo Lorenzo Mammi, o que faz a obra de arte não é tanto a escolha do objeto em si, como justamente esse *vir a ser*, o processo que se dá no conjunto. “Esse processo se dá hoje não tanto, ou não apenas, na feitura do objeto quanto nas modalidades de sua exposição” (2001, p. 85). Desse modo, uma das questões levantadas pela produção prática está vinculada ao fato de que a exposição se torna um tipo de extensão do atelier, uma extensão do espaço de experimentação destinado à tentativa e ao erro.

O desenho tem, na experimentação, algo que atravessa tanto o fazer do atelier quanto a montagem nos locais de exposição. O que os torna um fazer oscilante entre o experimentar

e o articular, o pensar e o reelaborar. Assim, os trabalhos estão sempre sendo reconstruídos, inclusive no ato da montagem. Por esta via, o caráter de possibilidade de agregação dos elementos e as modificações de disposição e configuração são características do trabalho e não tanto do lugar onde ele está (atelier/casa ou espaço expositivo).

O caráter de experimentação do *vir a ser* dos desenhos questiona o objeto/produto como sendo algo fechado e hierárquico. As conexões entre um desenho e outro e os seus processos de elaboração consistem no fazer/reservatório. Os conjuntos dos desenhos são dados como as articulações desses diversos momentos. Não há separação entre o meio, a experiência e o que resulta dela. Nesse sentido, questionar é, de certa forma, colocar em crise, desestabilizar, o que remete, em certa medida, à ideia de crítica. Conforme Mônica Zielinsky (2009), no texto intitulado *Criação e crítica substâncias da arte*, a palavra crítica deriva do verbo grego Krinô que significa separar, julgar, distinguir. Pensamos aqui em uma crítica ou uma espécie de estado de suspensão e questionamento que parte do meio de uma prática, de um fazer que é o desenho. Que é feito pela formação de conjuntos e a reunião de fragmentos e experiências que consiste nos reservatórios da linguagem do desenho.

Por se tratarem de vestígios, o caráter de incerteza dos meus trabalhos se mostra não apenas nas possibilidades de novas disposições das séries, mas recai, também, sobre a característica de ser uma espécie de visualização do pensamento. Pensamento visual que se coloca como marcas, inscritas pelas trajetórias das linhas e das manchas sobre a superfície, marcas confessionais presentes através de palavras e traços aparentemente rápidos. Por vezes, traço algum comentário que é escrito junto aos desenhos e tento voltar atrás, no entanto, deixo as palavras riscadas, pois elas são a demarcação de um instante que, mesmo que se queira esquecê-lo, está ali gravado e, ao mesmo tempo, é mascarado. O arrependimento imediato é uma das marcas do pensamento; ele se faz presente; pode não ser lido, mas é percebido e está demarcado.

Tais reflexões remetem, em certo sentido, aos desenhos de Louise Bourgeois (1911-2010), os quais ela denominava como sendo *pensamentos pluma* (1995), pois são frágeis,



Fig. 12. Louise Bourgeois, 1994, Arangnée (L'indispensable), tinta, aquarela e guache sobre papel. Fonte: Bernardac, 1995.

efêmeros e movediços. Eles permeiam a produção da artista e possuem a característica de serem pensamentos visuais. Conforme Marie-Laure Bernardac (1995), seus desenhos eram quase obsessivos e consistiam num exercício mais revelador que podia percorrer os pensamentos numa teia complexa de lembranças, em que várias imagens eram sugeridas por fortes emoções. Sua forma enquanto compulsão simbólica do pensamento, afirma, em certa medida, a especificidade de serem lançados em uma atitude audaciosa, sujeita a vacilos e arrependimentos. Para ela, o desenho é uma espécie de diário. Segundo suas próprias palavras: “[...] Não posso me impedir de fazê-los porque eles são a maneira de exorcizar ou de analisar os medos de cada dia. Os temas recorrentes são agudos e nítidos, eles são auto-acusatórios e imediatamente arrependo. No entanto, não posso deixá-los, porque a verdade é melhor que nada”⁷. Os desenhos abordados nesse contexto são de outra natureza daqueles utilizados como projetos e esboços para esculturas. Para ela, são como segredos guardados em gavetas de seu atelier; uma prova disso é o fato de terem permanecido sem serem expostos, mais de trinta anos⁸. Esses são divididos em séries devido a seus aspectos e abordagens, tais como: *as imagens originais*, *mulher-casa*, *o mundo vegetal*, *os corpos*, *as aranhas e desenhos abstratos*.

As imagens originais apresentam figuras femininas ambíguas que podem estar sendo devoradas ou estão nascendo e brotando de outras figuras. Tal ambiguidade se dá como uma alusão ao ciclo da vida em que fecundação, perda e reconstrução parecem estar associadas às ideias de criação e procriação, próprias ao processo de construção em arte. Essas imagens permitem que sejam projetados certos fantasmas de origem sexual, que pertencem às vivências de cada sujeito. Em alguma delas, há referências a alguns mitos como o de Saturno que se alimenta de seus filhos. Tal fator remete ao ato de devoração que se faz presente também nos desenhos das aranhas (fig. 12). Já os desenhos intitulados *mulheres-casa*

7 Tradução da autora. Texto original: Je ne pourrais m’empêcher de les faire car ils sont un moyen d’exorciser ou d’analyser les peurs de chaque jour. Les thèmes sont récurrents précis, aigus, ils sont auto-accusateurs et immédiatement regrettés. Cependant, je les laisse faire parce que la vérité est mieux que rien (BOURGEOIS, 1995, p. 5).

8 Eles são datados a partir de 1940, e a exposição onde foram apresentados foi realizada na década de 1990.

possuem, por vezes, espaços fechados numa alusão ao ventre, ao útero. Estas elaborações remetem a uma espécie de prisão, tensa e obscura.

A série dos *vegetais* contém algo dos ciclos vitais, como crescimento, desenvolvimento, ampliação, proliferação e ruptura. Os desenhos de folhas, flores, caules, troncos, que mesclam qualidades diferentes entre si como aspereza (raízes) e leveza (flores, folhas) simbolizam, em certa medida, as diferenças entre o feminino e o masculino, o interno e o externo.

Os *desenhos de corpos* de Bourgeois são apresentados, eventualmente, através de fragmentos. Suas formas possuem qualquer coisa de um desenvolvimento histórico, dispostas em posições instáveis, como se estivessem por um fio entre a elevação e a queda. Em alguns dos desenhos abstratos, além de formas geométricas concêntricas que levam a pensar na pulsão do corpo sexual e compulsivo, Bourgeois, por vezes, emprega palavras como, por exemplo, no trabalho denominado: *eu te amo você me ama* em que percebemos uma referência aos tormentos adolescentes e as listas de punições empregadas nas escolas.

De uma forma geral, os materiais utilizados pela artista podem ser variados, como papéis quadriculados, folhas de partituras, lápis de cor, tintas e colagens (fig. 15). Estes obedecem às qualidades formais que se integram ao significado simbólico atribuído pela artista. Suas cores mais recorrentes são o vermelho que simboliza para Bourgeois a intensidade emotiva, o azul, como representação do escapismo irreal dos sonhos e da imaginação e o branco que permite voltar à estaca zero, ao nada e à reconstrução.

A espacialidade trabalhada em meus desenhos é decorrente de uma série de modificações históricas no plano de representação que não se deram de imediato. Um espaço receptível aos procedimentos do fazer, dado como anteparo, que se mescla a procedimentos banais como uma série de anotações, ou de colagens, não é algo que seja dado previamente. Trata-se de uma concepção que foi gerada através de mudanças, elaborações e pensamentos. Um anteparo mostra suas operações como se estivesse sendo feito aos olhos de quem os observa. Este espaço mantém certo diálogo com o mundo no sentido de ser algo que pode



Fig. 15 Louise Bourgeois, 1947, Sem título. Tinta sobre papel.

incorporar fazeres cotidianos próximos ao ato de rabiscar, escrever e esboçar.

Visto que trabalho nesse viés de deixar aparente o processo de pensamento que permeia a realização dos desenhos, percebo a necessidade de apresentar determinadas noções que mostrem algumas mudanças no que diz respeito ao tipo de espacialidade trabalhada pela arte moderna e contemporânea.

O espaço gerado pela arte moderna, segundo Alberto Tassinari, abordado no Livro *O Espaço Moderno* (2000), foi impulsionado pela tentativa de destruir os resquícios de naturalismo herdados da perspectiva renascentista. A arte moderna teria sido desenvolvida a partir da arte naturalista, como sua negação e conflito. Assim, foi denominada mais pelo que não era, ou seja, pela negação de esquemas anteriores, sendo a formulação positiva de sua espacialidade prorrogada a etapas seguintes. Para fins de análises, o autor fixa as datas de 1870 e 1955 como pontos que irão marcar as etapas de formação e desdobramento. A produção que compreende as vanguardas, embora seja muito diversa entre si, o que dificulta a sua compreensão em termos de espaço, tem, como característica, o conflito presente entre duas instâncias: a presença do naturalismo e sua consequente destruição. Tais produções caracterizam o espaço em formação, sendo seu desdobramento fixado a partir do ano de 1955 quando os vestígios e tentativas de destruição de esquemas perspectivados não são mais tão aparentes.

Trata-se, assim, de um espaço já formado e consolidado. Desse modo, as questões sobre o espaço das obras da fase de desdobramento equivaleriam ao pensamento sobre a produção contemporânea. Para Tassinari, a arte contemporânea seria um desdobramento da arte moderna sem resquícios pré-modernos. As análises apresentadas sobre a espacialidade em formação (arte moderna) e em desdobramento (arte contemporânea) não estão restritas apenas à produção bidimensional. No entanto, discorro sobre esse recorte, para que seja possível perceber quais as ideias que permeiam minha concepção em relação ao trabalho prático/teórico.

O termo moderno faz referência à mudança, moda, modismo e procura, carregando certa dose de instabilidade. Segundo Anne Cauquelin (2005), é a partir do poeta Charles Baudelaire (1821-1867) que se convencionou ligar modernidade à moda, atribuindo a essa um valor específico de temporalidade efêmera e circunstancial: “[...] Destacar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, retirar o eterno do transitório [...]” (2005, p. 26). De acordo com a autora, o posicionamento histórico que o termo sugere está ligado ao gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, à posição ambivalente, de uma arte ao mesmo tempo da moda (efêmera) e substancial (que busca algo de perene e eterno).

Para exemplificar, o que ocorre no espaço em formação da arte moderna, recorro ao exemplo emblemático da pintura através da janela (moldura) e o vidro transparente que, ao mesmo tempo em que dá a ver uma determinada visão, é também em partes, mas não completamente, um anteparo a ela. Nesse caso específico, o exemplo utilizado por Tassinari, através da pintura de Cézanne *A ponte de Nancy* (1879-80), é perceptível no sentido de que a janela que deixa ver uma paisagem, ainda que seja movediça e instável, possui algo de um esquema perspectivista que já é, em certa medida, desestabilizado através de manchas, que borram por assim dizer o plano transparente do que seria um vidro. Se ela não é ainda um anteparo, é, digamos, o início de uma série de encaminhamentos que levaria a ele. Nesse sentido, o Cubismo, através da invenção da colagem, coloca uma questão importante no que diz respeito ao direcionamento da superfície como anteparo. Embora a espacialidade das obras cubistas apresentem ainda questões pré-modernas e não constituam um espaço já formado, ou seja, em desdobramento, a colagem torna-se a invenção mais fecunda da arte moderna. É, também, através dela, que será possível, mais adiante, realizar operações que requisitem o espaço do mundo em comum, dialogando com o espaço da obra, ou melhor, com o espaço em obra. Segundo Tassinari (2000), um espaço em obra não toma o mundo como arte, mas requisita seu espaço para se colocar como tal. Ele opera simultaneamente em um sentido de atração e repulsão no que se refere ao espectador. Ele atrai porque, de alguma maneira, propõe um diálogo da obra com o que a circunda, no entanto, tal diálogo tem seus limites, circunscrito pelo espaço, que volta à própria obra novamente. Trata-se de

uma oscilação entre duas instâncias: obra e espaço circundante.

Um espaço em obra é aquele cujos resquícios de naturalismo e embate contra ele já sumiram. Assim, ele já perfaz a fase de desdobramento cuja característica principal em relação à pintura é o fato de se colocar como um anteparo receptível às ações do fazer. Ao contrário da imagem da janela, em que o vidro transparente apresentaria certa visão em perspectiva, o espaço em obra, em termos de concepção, está mais próximo da parede e do muro. Ele é essencialmente um anteparo do agir em seu sentido mais cotidiano e corriqueiro. Por esta via, percebemos que as concepções de Tassinari, em relação ao espaço em desdobramento, estão embasadas por algumas ideias expostas por Leo Steinberg (1997) em um texto intitulado *Outros Critérios*. Nele, o autor apresenta concepções que se opunham ao pensamento de Clement Greenberg acerca das questões autorreferentes que a pintura deveria apresentar, negando, em certo sentido, qualquer tipo de diálogo ou hibridização à pintura. Steinberg desestabiliza a afirmação de Greenberg da pintura moderna autorreferente em oposição à tradição da arte dos grandes mestres e mostra que a questão da arte autodiscursiva não é uma exclusividade da arte moderna. Esta se fazia presente em trabalhos de artistas como, por exemplo, Jan Van Eyck e Michelangelo. Para Van Eyck, a capacidade de autorrealização da pintura não era redutiva, mas expansiva: suas variações iam de volumes minuciosos de ourivesaria a detalhes complexos de ambientes internos da arquitetura. Conforme o autor, quando as pinturas de Michelangelo do teto da capela Sistina são vistas em sua totalidade, se tornam um campo de batalha para a ilusão local que se confronta com uma contra-ilusão através da superfície arquitetônica enfatizada, voltando-se constantemente para si mesma.

Toda a arte, desde o Trecento, está preocupada com a autocrítica, segundo Steinberg (1997). Por mais variadas que sejam as suas preocupações, ela vai tratar dela mesma, de suas especificidades e procedimentos. A diferença entre a arte antiga e a moderna está embasada na forma com que a sua autodefinição será trabalhada. E isso decorre em conteúdo, em significação. Cada período terá suas preocupações históricas, sua constituição imaginária e suas ferramentas que acarretam em diferenças de abordagens. O que Steinberg questiona, em relação ao pensamento de Greenberg, está atrelado ao fato de perceber que o

critério para pensar a produção moderna, neste caso, mais especificamente do expressionismo abstrato, continua sendo uma espécie de tecnologia da composição: “[...] sujeita a uma direção única e compulsória: o tratamento da totalidade da superfície como um campo único e indiferenciado de interesse” (1997, p.197).

Steinberg propõe pensar a arte produzida entre as décadas de 1950 a 1960 a partir de trabalhos de artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Jean Dubuffet em que a superfície não se mostra tanto como um campo visionário das expressões do sujeito, mas trata-se de um espaço receptível a procedimentos operacionais. Dessa forma, o autor traça uma diferença entre uma espacialidade direcionada ao ver, e a outra ao fazer. A espacialidade herdada pela tradição, presente ainda em algumas obras da arte moderna, compreende a pintura como representação do mundo, que é percebida no plano do quadro, e que corresponderia à postura humana na vertical, ereta. “Um quadro que remete ao mundo natural evoca dados sensíveis que são experimentados na postura ereta normal. Assim o plano do quadro renascentista afirma a verticalidade como sua condição essencial” (STEINBERG, 1997, p. 201). Como oposição a um plano destinado ao ver, Steinberg emprega o termo *flatbed* (prensa plana ou chapa horizontal) e sugere o uso desta palavra para descrever o plano pictórico característico da década de 1960. Algumas pinturas do expressionismo abstrato não estão livres de certa associação à natureza, como por exemplo, as *drip painting* de Pollock que, embora tenham sido realizadas no chão, são guiadas por um sentido de orientação espacial atrelado ao posicionamento do corpo. Assim, segundo Steinberg, não fugiriam de serem vistas como um emaranhado de arbustos. Paralelo às investidas dos pintores do expressionismo abstrato, o autor sugere que houve uma mudança, por volta de 1950, em relação à pintura observada através dos trabalhos de Rauschenberg e Dubuffet.

Esses quadros ainda poderiam ser pendurados como quem estende um mapa ou projetos arquitetônicos, porém as superfícies não mais evocam campos verticais, são *flatbeds* horizontais e opacos cuja proximidade, com objetos cotidianos destinados ao fazer, se mostra intrínseca e próxima. “O plano Flatbed da pintura faz alusão simbólica a superfícies duras como tampo de mesa, pisos de ateliê, diagramas ou quadros de aviso— qualquer superfi-

cie receptora em que objetos são espalhados, [...]— seja de maneira coerente ou confusa” (STEINBERG, 1997, p.201). O que essa abordagem do plano como superfície opaca, não projetiva, coloca é que não se trata tanto de uma localização física, do trabalho ter sido feito na horizontal ou na vertical, o que há de importante nisso é que existe uma mudança radical no que diz respeito à temática da arte: a mudança da natureza para a cultura. Tal mudança interpela o psiquismo que atinge todas as categorias purificadas da arte. A sujeira, o corriqueiro e o trabalho banal passam a fazer parte das elaborações artísticas, propondo um diálogo entre a arte e o espaço do mundo.

A questão do *flatbed*, colocada por Steinberg, aponta para uma mudança cultural percebida em relação às abordagens da arte contemporânea. No que se refere ao desenho, o *flatbed* faz alusão a superfícies opacas como o tampo de uma mesa ou de uma escrivaninha. Essas superfícies podem receber ações não idealizadas que recolhem e acolhem coisas e procedimentos muito próximos ao espaço vivido, dado enquanto acúmulo de imagens ou de informações.

O espaço em desdobramento é marcado pela invenção da colagem que traz modificações significantes em relação ao campo do desenho contemporâneo. A noção de colagem pode ser ampliada e não se restringe a cola e papel. Ela envolve uma série de procedimentos que abarcam um caráter híbrido em que o desenho pode estar incluído e vinculado a diversas linguagens, tais como a fotografia, o vídeo, objetos, instalações. Conforme Valéry, ao se referir às palavras de Edgar Degas: “O desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma” (2003, p. 159).

Quanto às mudanças de um espaço receptível ao fazer, ao colar e a todos os procedimentos e processos de seus sinais, Tassinari discorre sobre os trabalhos de Matisse que apresentam soluções diferentes em relação ao cubismo. São os encaminhamentos de um espaço em formação que trazem a colagem como um procedimento possível à arte moderna e contemporânea. As soluções que Matisse encontra estão ligadas à força das linhas em seus trabalhos; são elas que ambientam as cores e localizam os elementos em seus devidos espa-

ços. “Ao não se deixar tocar muito pelo cubismo, Matisse seguiu um caminho único na arte moderna. Em *A dança*, de 1909, portanto anterior ao clímax do cubismo, é outra maneira de equivaler coisas e espaços, cheios e vazios que se mostra” (TASSINARI, 2000, p.113). Não é por uma abordagem cubista que Matisse realiza suas pinturas, mas por uma igualdade entre seres e espaços, em que a linha tem um papel fundamental. “É que Matisse deslocou de uma vez por todas a função de ambientação, geralmente atribuída à cor no naturalismo, para o desenho” (TASSINARI, 2000, p. 116). Para o autor: “O aspecto decorativo de grande parte de sua obra não vem da cor, mas do traçado das linhas, das regularidades e dos imprevistos que mesmo assim mantêm um equilíbrio na assimetria e uma unidade de movimento, apesar da multiplicidade” (200, p. 116). A ideia de decoração, nas pinturas de Matisse, é estruturante e as estabilidades são dadas por diversas variações instáveis, que as aproxima de uma noção musical, de uma alegria e prazer que nasce da diferença de tons, espessuras e gestos. Conforme as palavras do pintor: “É preciso que os diversos signos que utilizo estejam equilibrados de tal maneira que não se destruam uns aos outros” (MATISSE, 1989, citado por LICHTENSTEIN, 2004, p. 134).

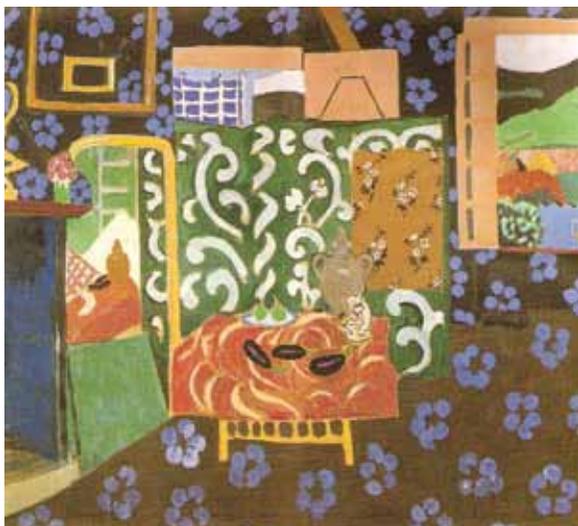


Fig. 14 Henri Matisse, *Interior com berinjelas*, têmpera sobre tela, 212 x 246 cm, 1911, Musée des Beaux-Arts, Grenoble.

Na pintura intitulada *Interior com berinjelas* (fig. 14), datada de 1911, a questão decorativa aparece com todo vigor, espalhando-se pelo quadro como um todo. Há apenas algumas áreas de cor que poderíamos chamar de superfícies lisas que pontuam e fazem com que o olho descanse em meio aos movimentos das linhas. Embora este quadro seja relacionado a certos elementos estruturais da arte islâmica, suas características fundamentais, tais como os padrões florais, a ausência de um centro e a livre “circulação lateral” dos olhos em relação ao entorno, são marcas que já se faziam presentes em pinturas iniciais que não possuíam vestígios de orientalismo. Conforme Bois (2009): “A pintura de Matisse é, ao mesmo tempo, muito rápida e muito lenta: ela explode, como um rojão, quando olhamos para ela, e depois temos todo o tempo de que precisamos para nos perder em seu estilhaçamento” (BOIS, 2009, p.82).

Essa espécie de estilhaçamento do espaço feito de diversos momentos e temporalidades da linha, da cor e das superfícies é trazida como referência, pois percebo que é uma

forma de organização do espaço que compartilho. Estabilizar através de fragmentos, reunir opostos para que as semelhanças e as diferenças possam ser percebidas são qualidades preponderantes do olhar que direciono aos meus trabalhos. Tudo isso alimenta meu fazer e conduz a uma tentativa de construir um pensamento próprio sobre o desenho. Desenhar para agregar, para perceber as camadas de formação de um trabalho, para guardar aquilo que se vê. Reunir para dispersar, dispersar para juntar, são ações quase complementares que oscilam numa espécie de movimentação própria a cada trabalho. No entanto, quando falo de juntar não me refiro apenas a uma superfície, mas englobo, nessa consideração, a montagem panorâmica que consiste na grade. Nela tudo é visto, nada escapa ao olhar. Tudo é vago e profundo ao mesmo tempo.

A ideia do desenho como uma espécie de diagrama⁹, de acumulação de grafemas que busca confrontar a dualidade entre a reificação de determinadas matrizes e a marca do corpo enquanto indicialidade e subjetividade, é tratada em um texto escrito por Benjamin Buchloh (2006) sobre a produção gráfica de Eva Hesse (1936-1970). Segundo Buchloh, a produção da artista, assim como parte da arte moderna estava impregnada de uma constante dialética e confronto — entre as marcas residuais de uma subjetividade latente — com o rastreamento de matrizes e códigos internalizados, desprendidos da concepção do gesto.

Buchloh (2006) apresenta o enfrentamento entre um resquício de subjetividade com um desejo de reificação (massificação) como características do desenho moderno no qual o conceito de diagrama estaria colocado como algo próximo à concepção do *flatbed* trabalhado por Leo Steinberg. Molly Nesbit's, em um ensaio que fala de Duchamp, enfatiza a mudança que o artista traz ao conceito do desenho como representação do mundo natural — para outro tipo de definição de estruturas técnicas e funcionais. O conceito do desenho como diagrama internaliza em certa medida, as ideias de Duchamp que vão ao encontro da técnica e da reprodução nos meios de consumo, questionando o embate entre massifi-

⁹ O conceito de diagrama é abordado por Benjamin Buchloh (2006) no sentido de uma negação do gesto performático presente no expressionismo abstrato, por exemplo. Ele é considerado pela via do grafema unidade mínima que pode ser repetida e acumulada em contraposição a noção de composição.



Fig. 15. Eva Hesse, sem título, tinta sobre papel, 21 x 29,5 cm (cada), 1965.

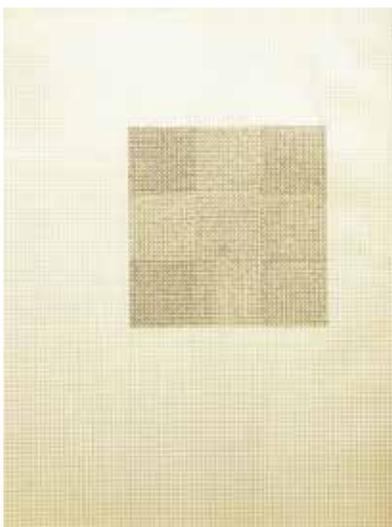


Fig. 16. Eva Hesse, sem título, 1967.

ção e presença corporal. Segundo Buchloh, a contraposição entre sujeito e massificação vê-se também implícita em trabalhos de artistas como Sol LeWitt e Claes Oldenburg. Para Sol LeWitt, o desenho é totalmente anônimo. Ele é concepção, ideia. Seu projeto é de uma desincorporação do papel do artista nos processos de execução. Claes Oldenburg propõe refletir sobre o objeto escultórico no sentido de uma perda da presença corporal.

Buchloh (2006) aponta para uma hibridez aparente na produção gráfica de Eva Hesse (fig. 15) agregando referências que transitam de Fernand Léger, Torres Garcia a Mondrian e Miró. Se o diagrama é uma representação gráfica de alguma coisa, a produção de Hesse, a partir de 1965, não se dá tanto pela dualidade entre coisificação e marca pessoal, mas suplanta essas contradições, mostrando-se insubordinável. O papel milimetrado utilizado pela artista (fig. 16) carrega as marcas de um pensamento que se imprime através de acúmulos, de signos gráficos que transitam pelas transformações colocadas pela produção de artistas como Rauschenberg e Jasper Johns. Os registros nos trabalhos de Johns não são tanto da ordem gestual, da composição, são, antes disso, montados dentro de campos de controle e contenção de elementos como figuras apropriadas: números, bandeiras. Os acúmulos gráficos de Hesse vêm ao encontro da ideia do desenho como receptáculos de pensamentos anônimos que se distanciam de uma massa disforme de ações cotidianas. Antes disso, eles refletem sobre a condição do desenho como autorreflexão, questionando sobre uma dramatização da marca e da presença do corpo.

1.3 Documentos de trabalho

Ao tentar nominar o que são os *documentos de trabalho*¹⁰ em minha produção procuro traçar caminhos que permeiam parte do processo, os quais á medida que mostram aquilo que foi feito, possibilitam, também, auxiliar na análise da produção como um todo. Os *do-*

¹⁰ O termo documentos de trabalho é abordado neste contexto segundo a conceituação do professor Flávio Gonçalves formulado a partir de um projeto de pesquisa intitulado *Documentos de trabalho: percursos metodológicos IA/PPGAV/UFRGS*.

documentos de trabalho estão espalhados pelas diversas instâncias do fazer, o que, em certa medida, dificulta sua diferenciação. Eles são como uma espécie de fio delicado, por vezes imperceptível que permeia e constitui os conceitos de quem produz. Quando analisados, permitem perceber recorrências quanto a ideias e formas de agir que não se mostram tão visíveis no produto final, o que parece ser um direcionamento metodológico à medida que auxilia a compreender as questões da pesquisa em sua constituição.

Segundo Flavio Gonçalves (2009), os *documentos de trabalho* exerceriam uma dupla função que viabiliza projetar um caminho futuro ao mesmo tempo que torna possível olhar para trás, para o que já foi visto ou feito. O guardar algo ou alguma coisa não é estanque, pois está sujeito a modificações e reconstruções. Se pensarmos que os documentos são aquilo que cercam o meio de trabalho como o atelier, a casa e os percursos diários de quem produz, compreendemos que esses podem estar diluídos em atitudes esparsas que constituem uma teia maleável e consistente, se percebermos suas conexões. Eles podem estar presentes em ações como juntar, armazenar, anotar, registrar e lembrar. Ao passo que buscamos suas conexões, o que se modifica não é apenas nossa relação com essas ações desconexas em primeiro momento, mas se transforma, também, o entorno que as circunda, indicando meios e desdobramentos prováveis. O pensamento de que os documentos de trabalho levam a certas camadas de significações que alteram e conduzem o olhar a possíveis direcionamentos, parece dialogar, em certa medida, com a ideia da memória proposta Walter Benjamin (1972 citado por Didi-Huberman 1998). Benjamin compara a memória ao trabalho de exumação em que o que se almeja não está calcado apenas em readquirir certo objeto, mas em modificar e percorrer o lugar onde o sujeito tomou posse dele. Georges Didi-Huberman, no livro intitulado *O que vemos o que nos olha*, recupera e relê algumas ideias deste autor acerca da memória como um trabalho dialético e crítico da imagem que expõe a distância que existe entre aquilo que nos olha e o que vemos, e busca problematizar as concepções da crença e da tautologia¹¹. A compreensão da memória para Benjamin, segundo a leitura de Didi-Hu-

¹¹ Didi-Huberman analisa a questão da forma a partir de uma abertura que tende a problematizar as duas vias opostas, encabeçadas, por um lado, através dos escritos dos artistas minimalistas tais como Donald Judd e Robert Morris e, por outro, as críticas veementes a respeito do minimalismo lideradas por Michael Fried. O autor



Fig.17. Documentos de trabalho, fotografias do jardim, (Canguçu - RS), 2008-2009.

berman, confronta tudo o que resta, com o indício de tudo que foi perdido. “Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorado — [...] mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu lugar, ou seja, como a aproximação mesma de seu ter-lugar” (1998, p.174). Nesse sentido, o autor aponta para o fato de que o trabalho da lembrança coloca em ação uma *imagem dialética* que sempre pressupõe uma dupla distância que irá buscar apreender o conflito entre o solo aberto e o objeto exumado. Benjamin conceitua a *imagem dialética* como sendo a instância onde o passado entra em conjunção com o presente, sendo que ela só poderá ser pensada através desse encontro. Por este viés, a ideia de origem exposta pelo mesmo autor também põe em conflito certas noções da imagem, visto que a origem não designaria uma fonte, nem uma gênese das coisas, mas se coloca como um turbilhão no rio. “Ou seja, uma espécie de formação crítica que por um lado, perturba o curso normal do rio [...] e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela ‘restitui’, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente [...]”.(DIDI-HUBERMAN,1998, p.171).

No âmbito de minha produção, penso os *documentos de trabalho* a partir de três grupos principais: os armazenamentos de fotos em arquivos digitais, as anotações gráficas que me acompanham em diversos trajetos e lugares e a formação de conjuntos que abarcam desenhos e fotografias que são trabalhos e documentos ao mesmo tempo.

O primeiro conjunto de documentos consiste em uma série de imagens fotográficas organizadas em arquivos digitais armazenados em pastas de computador (fig. 17). Dificilmente imprimo estas imagens e, quando desenho, raramente as consulto. No entanto, nunca me desfazo delas porque percebo que são aqueles conjuntos, separados por títulos que identificam meu interesse, que alimentam e afirmam o tipo de olhar que se constitui ao longo da produção dos desenhos. Elas não figuram o motivo presente no produto final, mas ajudam a conservar os olhos atentos a coisas novas que deixam a sensibilidade alerta. Tal fator está

apresenta a forma e a ideia da presença, ou a forma com presença sob um viés que busca escapar as reduções do pensamento tautológico assinalado por Donald Jud sob a denominação de Frank Stella: “o que você vê é o que você vê”; assim como problematiza também o pensamento da crença fundamentado na ausência.

relacionado ao que Ehrenzweig (1976) descreve como imagens criadoras, que não precisam tornar-se parte do verdadeiro trabalho, elas agem como catalisadoras para liberar o fluxo da imaginação e podem levar à invenção de outros conceitos e formas diferentes. Nas fotografias, percebo que procuro visualidades que, de alguma maneira, abarquem qualidades diversas entre si como linhas muito delicadas contrapostas às massas gráficas, a manchas e ranhuras. Esta complexidade que existe em muitas das fotografias de plantas, muros, pedras, escadas e ramadas coaduna com elementos que são internalizados e transpostos aos desenhos.

Alguns dos enquadramentos dessas fotografias fazem com que o peso visual dos elementos concentre-se mais na parte superior do que em sua base. Esta recorrência aponta para um sentido, visto que certos trabalhos apresentam algo que remete a uma tensão e incômodo que parece vir desses dados internalizados através das imagens coletadas. A ideia de tensão a que me refiro está vinculada à percepção visual como forma recorrente de leitura do plano visual em que temos a tendência a relacionar a base da folha ao chão que nos sustenta.

O segundo conjunto de *documentos de trabalho* é formado pelos *Desenhos Junções* (fig. 18). Trata-se de alguns papéis colados horizontalmente, que foram desenhados, selecionados e recolhidos ao longo de cinco anos. Antes de fazerem parte destas junções, eles estavam em cadernos ou folhas soltas. A escolha por buscar uma solução prática que fizesse deles uma espécie de mapa, que posso estender sobre uma mesa ou mesmo sobre o chão, vem do fato de que juntos, eles são como um tipo de guia: sobre coisas que foram pensadas, recolhidas e observadas. E, em certa medida, reforçam e contêm as formas de perceber e olhar as coisas que permeiam a constituição dos meus trabalhos. Eles são de naturezas diversas: são estudos abstratos, variações de linhas de contorno e preenchimento onde exercito várias formas de dispor os elementos dentro do plano, seja ele retangular ou quadrado. São mais ou menos pesados, são testes de formatos, ora mais vazios, ora cheios. Entre esses exercícios de intensidade, formatos e disposições espaciais, estão incluídos alguns outros desenhos com qualidades diversas dos anteriores. Trata-se de elaborações figurativas que se mesclam



Fig. 18. Documentos de trabalho, Desenhos junções (dimensões variáveis), 2005-2010.

a aspectos imaginários. Esses são, na maioria das vezes, desenhos de ambientes internos. Alguns deles foram realizados durante situações de espera sendo que, aos objetos observados, eram acrescentados comentários através de frases dispostas em sua base, como por exemplo: *vendo tudo*, ou *enquanto faz a unha, eu desenho*. Há algo de lúdico, simples e até mesmo intimista neles. Embora sejam figurativos, suas soluções remetem a outros desenhos abstratos, devido, talvez, à disposição dos elementos que se irradia de forma mais concentrada da parte superior às demais extensões da folha. Mais do que exercícios de configuração quanto aos formatos e às relações internas com o plano, penso nessas junções como um tipo de comentário visual sobre coisas muito próximas a mim, como anotações diante uma espera, diante uma cozinha, um feriado, ou um dia qualquer. O que acaba formando um mapa onde minhas referências são recolhidas, meu olhar se coloca e se direciona.

Por apresentarem algo como uma aproximação com um momento em que o desejo de realização de um trabalho é lançado, entendo que esses desenhos podem ser considerados como projetos na medida que permitem que certas soluções e ideias possam ser estendidas a outros trabalhos. Se pensarmos neles como uma espécie de risco, de aventura, exploração e inauguração, talvez, possamos ver que reverberam em outros desenhos, adquirindo outras configurações e impulsos. Dessa forma, a concepção de projeto não pode ser tomada como uma espécie de pauta ou partitura. O projeto, aqui, é considerado a partir do que é arremessado, do que é atirado longe e que, por isso mesmo, permite que sejam percorridos outros caminhos e direções.

O conjunto de *documentos de trabalho* formado pelos arquivos de fotografias digitais e os desenhos junções fazem com que eu perceba o vestígio a partir do viés de que tudo o que foi reunido passa a ter um sentido de desejo, de apreensão do que foi percebido e experienciado anteriormente. O conceito de Benjamin sobre a memória comparada a um trabalho de sedimentação e escavação e o conceito que tenho de reservatório, que coincide com a maneira com que organizo os *desenhos junções* são fatores significantes no que diz respeito à concepção do que seja o vestígio em minha produção. O vestígio, antes de tudo, pode ser entendido como a marca de uma sensação ou sentimento que fica impressa na percepção

do sujeito. Esta marca é, de alguma maneira, fixada através dos desenhos que são constantemente atravessados por outras experiências e acontecimentos. Assim, guardar e reunir imagens (fotografias) ou desenhos (anotações, esboços) é, de certo modo, um meio ou uma estratégia que consiste em recolher coisas que foram sendo delimitadas em minha trajetória para que os próximos desenhos possam atingir e, ao mesmo tempo, serem atingidos por esses elementos.

Outro grupo de documentos que atua de forma diferente em relação aos primeiros são os *trabalhos como documentos*¹² (fig. 19). Esses são constituídos por uma série de desenhos e fotografias. Ao contrário das imagens digitais que ficam apenas em arquivos de computador, as fotografias aqui são impressas. Todas elas foram retiradas do mesmo lugar, da casa atelier, onde produzo e observo as coisas que cercam minhas ações cotidianas. Essas imagens trazem algo do olhar que direciono ao espaço de trabalho. A casa, a luz, os espaços internos, as formas e os diversos olhares que lanço, conduzem a maneira com que ocupo os espaços das superfícies que desenho. Ao observar uma série de trabalhos dispostos sobre a parede que fica em frente à janela com que me deparo diariamente percebi que havia proximidades de cor, luminosidade e configurações entre os desenhos e as fotografias que eu havia feito daquela janela. Passei a realizar fotografias desses espaços diários. As fotos parecem reverberar em várias outras superfícies dessa série, o que reforça, em certa medida, a ideia de reservatório como lugar de coleta e estímulo. São experiências que podem ser compartilhadas através das formações de conjuntos. Didi-Huberman (1997) fala sobre a ideia de experiência como sendo algo vinculado a dois sentidos diferentes: o sentido físico de procedimento experimental e o sentido de apreensão do mundo. Essa concepção remete ao fazer, à marca vivenciada, experimentada e à coleta, às suas elaborações e conexões.

A coleta nos conduz à coleção, colecionar desenhos e fotografias que dividem o mesmo

¹² Ao se referir à proximidade dos documentos de trabalho em relação às escolhas e ao processo de trabalho, Gonçalves (2009) fala sobre os diferentes graus de complexidade que eles podem apresentar, sugerindo alguns exemplos tais como: documentos organizados como coleções; documentos do processo, trabalhos como documentos, projetos como documentos, objetos como documentos e lembranças como documentos.



Fig. 19 Reservatório, trabalhos como documentos, bastão a óleo, tinta guache e lápis de cor sobre tecido, (dimensões variáveis) fotografias 25x30x 2cm (aproximadamente), 2009-2010.



Fig. 20. Reservatório, (detalhe), bastão a óleo, lápis de cor, tinta acrílica e carvão sobre tecido, 38x 37,5cm, 2010.

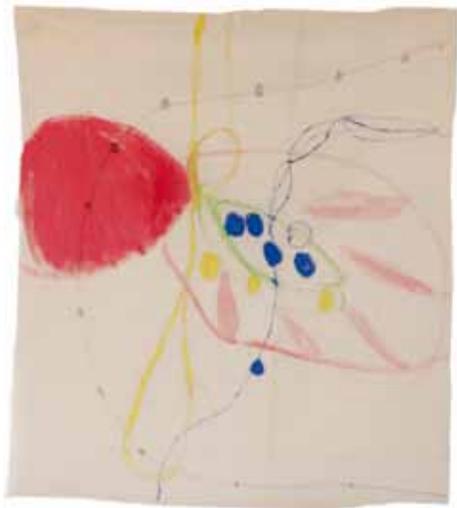


Fig. 21. Reservatório, (detalhe), tinta guache e lápis de cor sobre tecido, 38 x 34 cm, 2010.

conjunto. Ao dispô-los sobre o formato de grade, o que se tem é uma espécie de leitura panorâmica em que as proximidades e os contrastes saltam aos olhos. Apresentar diferenças de formatos, de materiais e linguagens é também uma forma conciliadora de trabalhar o desenho. Nesse caso, a irregularidade das superfícies dos desenhos (tal como vemos na figura 19) contrasta com os formatos de pôsteres das fotografias. E essa escolha é proposital na medida que apresenta a forma com que os elementos são pensados em meus trabalhos: eles são feitos de diferenças, de coletas de olhares de coisas próximas possíveis e acessíveis à mão, ao traço, ao recolhimento, ao guardar.

Se reservar é conciliar, juntar, armazenar, recolher e buscar apreender as mudanças diárias do tempo que passa e que é inapreensível, a fotografia entra nesse conjunto como outro tipo de olhar que partilha do mesmo desejo de criação: mapear o que está próximo, o que é escorregadio e fragmentado. Uma das estratégias de junção desses elementos se encontra na montagem: estender panoramas de pequenos papéis ou fotografias feitos de instantes diversos que possuem um tempo específico ao mesmo tempo em que formam conjuntos. Os conjuntos nunca dão conta de uma totalidade, num sentido de unificação da percepção. Ao contrário, eles apontam para a complexidade e incapacidade de apreensão daquilo que nos cerca. É um juntar infinito movido pelo desejo de mapeamento e conciliação.

As coleções de imagens da casa/atelier foram crescendo. Fui buscando enquadramentos que eram próximos ao meu convívio enquanto desestabilizavam meu olhar sobre os objetos; percebendo também que os desenhos estavam imbuídos dos recortes e escolhas que se faziam presentes nas fotografias. Uma massa concreta que corta a visão de uma janela aparece, de certa forma nas manchas densas que atravessam a superfície de alguns desenhos (figs. 20 e 21). Os olhares lançados sobre os afazeres diários iam sendo alimentados através das coleções de fotografias e desenhos, e de suas trocas. Se, para Berger (1976), um desenho refuta o processo de desaparecimento das coisas, propondo uma simultaneidade de momentos, a fotografia, segundo ele, age como se estancasse o tempo. Ela é o encontro entre o evento e o fotógrafo. Reunir essas temporalidades é uma das estratégias de formação das séries dos *Reservatórios*.

Eduardo Vieira da Cunha (2005), no texto *Impressões – o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea*, fala sobre o negativo como uma espécie de ausência própria ao processo fotográfico, implícito até mesmo nas imagens digitais. É no sentido de uma oscilação entre presença e ausência que a fotografia traz os rastros de uma desaparecimento anterior. Conforme o autor: “[...] quando algo é retirado deixa visível a sua impressão em negativo, ou seja: a impressão de ausência de algo” (CUNHA, 2005, p.118). Dessa forma, a fotografia e a arte contemporânea se alimentam de uma possibilidade dada como: “[...] articulação entre a perda e o resto” (CUNHA, 2005, p.118).

Os *Reservatórios*, esses lugares, extensões que têm por característica o fato de que são marcas de presenças/ausentes, formados, nesse caso, por desenhos e fotografias, se alimentam dessa lógica situada no entre: da perda ao desejo de mapeamento, da desaparecimento à guarda, ao acúmulo, à disposição linear e panorâmica. Guardar e poder lançar um olhar total sobre o que se juntou. Isso é o que move e impulsiona a elaboração das conjunções entre desenhos e fotos.

As coleções de imagens (fig. 22) são criadas no intuito de me aproximar da visualidade que me cerca. É uma forma de apropriação, de tornar o espaço um lugar habitado, recordado, escolhido entre outros. Conforme Benjamin: “Talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo” (2009, p.245). Nesse sentido, o ato de acumular, de criar receptáculos para receber imagens ou objetos, traz uma noção de medo, de desaparecimento, de morte. A iminência da desaparecimento parece ser o impulso que mais nos move a elaborar conexões, sejam elas de coisas próximas ou dessemelhantes. Quem inscreve, registra, marca, faz um movimento contrário à desaparecimento. No caso dos *Reservatórios* de desenhos, a coleção se configura como um movimento contrário à desaparecimento, em que a coleta e a organização dos elementos recolhidos consistem no próprio trabalho.

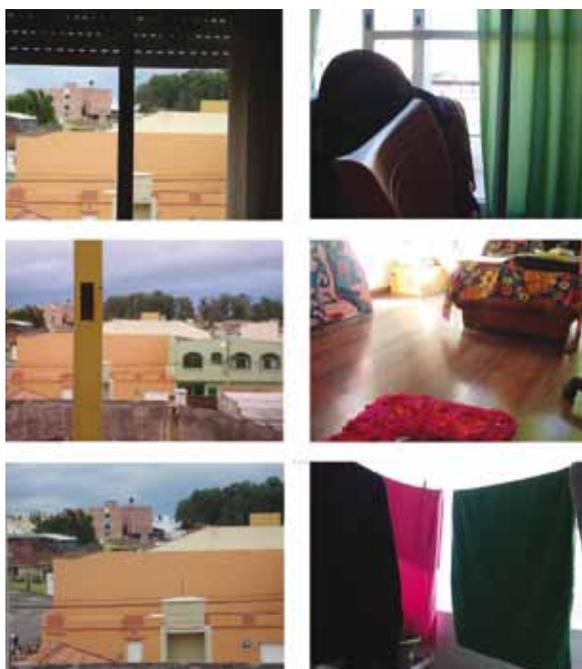


Fig. 22. Reservatório, (detalhe), fotografia, 25 x 30 x 2 cm (aproximadamente), 2010.

2. camadas do fazer

O que significa reservar, que sentido os vestígios e os registros trazem aos desenhos? Que tipo de reservatórios são esses? Eles guardam as lembranças? Guardam os registros dos pensamentos? Como eles são trabalhados?

Os reservatórios dos desenhos não guardam as lembranças em si, eles são feitos de elementos gráficos, reservatórios visuais que são atravessados pelas lembranças. Conforme Paul Valéry (2005), entre a mão e o olhar se estabelece algo que escapa ao controle de quem desenha. É aí que entra a lembrança, nessa espécie de vácuo necessário e elementar formador e complementar. É aí também que estão presentes as camadas do fazer: o acumular, juntar elementos contrários, formar grandes extensões a partir de pequenos desenhos, conciliar fragmentos, diferenças e lacunas. Todas essas ações acabam sendo dotadas de sentido. Assim, o vazio em relação ao cheio não é um nada; é sua oscilação. A mancha em relação à linha mostra suas medidas e temporalidades. E a grade indica que várias instaurações são viáveis. A grade possibilita leituras simultâneas, uma leitura conciliatória das diferenças e variações dos desenhos.

2.1 Linhas e manchas

O que é desenhar? É transcorrer, guardar, olhar. É, talvez, perscrutar a estrutura das coisas. É marcar, deslizar, raspar, vincar, inscrever, aguardar, sobrepor, justapor, adensar e recolher. É também construir espessuras, texturas e densidades pesos e consistências. Penso

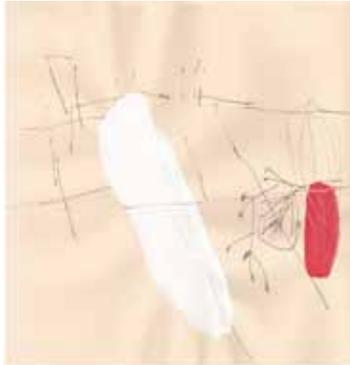


Fig. 23. Reservatório, (detalhe) tinta acrílica, aquarela e lápis de cor sobre papel, 2010.

que tudo isso, ou parte disso, pode ser empregado em um mesmo trabalho. Nele as linhas e manchas se transpassam, se sobrepõem e se cruzam. Em alguns a mancha pode prevalecer; outros podem ser mais lineares.

Alguns dos desenhos da série dos *Reservatórios* foram realizados em viagens, por meio de traços lineares, onde os diferentes tipos de linha podem estar dispostos em um mesmo trabalho sendo que, posteriormente, ganham outros elementos, como manchas e linhas mais aguadas ou macias (fig. 23).

As manchas nessas superfícies se mostram como marca principal ocupando grande parte de sua área. Roland Barthes, ao falar sobre os vestígios do gesto nos trabalhos de Cy Twombly (1928), estabelece uma diferença entre a mancha e a mácula. Segundo o autor: “[...] seria melhor dizer mácula e não ‘mancha’; pois nem toda a mancha é mácula; diz-nos a etimologia que mácula é a mancha na pele, a malha de uma rede, o que recordaria o malhado de certos animais; as maculae de Twombly são, na verdade da ordem da rede [...]”; (BARTHES, 1990, p. 163). Já as manchas seriam da ordem do resto, vestígios de ações e apagamentos. Para Barthes: “[...] a sujidade: é como chamo os rastros de cor, ou de lápis, e por vezes de matéria indefinível, com que Twombly parece cobrir certos traços, como se os quisesse apagar, sem na verdade querer, já que esses traços permanecem visíveis sob a camada que os recobre; [...] (BARTHES, 1990, p. 163).

Diferente dos trabalhos em que a mancha se mostra como resto, rastro do gesto inicial e certo de uma primeira colocação de elementos e materiais, as série das *Superfícies* (fig. 24) são formadas por linhas que constituem áreas demarcadas que vão sendo sobrepostas uma às outras num fazer transparente e simultâneo. A feitura delas é sempre simultânea. Início a partir de uma escolha: parto de um conjunto de papéis recortados em tamanhos razoavelmente regulares para depois despejar sobre a mesa de trabalho uma gama de materiais que será utilizada em vários deles sem uma ordem pré-determinada.

Nessa série, as áreas maiores de cor são contrapostas a linhas que transcorrem sobre



Fig. 24. Superfícies, tinta guache e aquarela sobre papel, 38 x 34,5 cm, 2010.



Fig. 25. Superfícies, tinta guache e aquarela sobre papel, 38 x 34,5 cm, 2010.

o suporte do papel, estabelecendo um percurso (fig. 25). Há uma espécie de suspensão dada pelas figuras recortadas que ativam, em certa medida, o fundo, fazendo com que ele atue também como figura. Figura e fundo se transpassam através de uma percepção oscilante e variável. Anton Ehrenzweig (1967), fala de uma atenção múltipla que se contrapõe à percepção hierarquizada apregoada pela teoria da Gestalt. O vazio pode ser fundo assim como pode ser figura. O autor versa sobre as duas espécies de atenção que colocam em crítica a ideia de uma apreensão gestáltica em que um elemento prevaleceria em relação ao outro. Nesse sentido, ele recorre a Paul Klee cuja espacialidade dos trabalhos se apresenta de forma polifônica. Trata-se de uma visualidade que é dada através da existência de várias camadas, de elementos que vão se intercalando e complementando. Assim como em uma música, a melodia ou tema musical é atravessado por acordes paralelos que se tocam e se transcorrem. “O músico assim como o pintor, tem que treinar para estender a sua atenção a toda a estrutura musical, de modo a poder alcançar o tecido polifônico oculto do acompanhamento” (EHRENZWEIG, 1977, p. 39).

As coisas são vistas numa totalidade oscilante, em que alguns detalhes podem ser percebidos em relação ao todo. Segundo Liv Monty (1983), em função de nossa percepção binocular, não vemos os objetos com um olho fotográfico e estático. Nossos olhos se movem constantemente, e é nesse movimento interminável que estabelecemos nossas escolhas que são oscilantes, fragmentadas, dispersivas. Percorro uma visão instável que busca compensar diferenças de pesos, massas e intensidades dadas através das relações entre formas e cores.

Os desenhos da série *Superfícies* são formados por elementos abstratos e figurativos que convivem simultaneamente em uma mesma configuração. Sob este aspecto, coloco alguns questionamentos: o que me move a reunir elementos figurativos em meio a manchas e linhas? Por que variar intensidades de cor e tamanhos? O que isso diz sobre os reservatórios?

Cada variação de intensidade e ritmo é como uma espécie de comentário sobre aquilo que atravessa a percepção e que acaba se convertendo na linguagem do desenho. O que é essa linguagem se não a capacidade de reunir, de justapor de sobrepor e até mesmo contra-

por instâncias, ritmos e aparências diversas? O que impulsiona a realizar um trabalho não será justamente essa vontade impossível próxima a um trabalho interminável e incansável de cercar aquilo que nos envolve enquanto visualidade, mundo e lugar?

Essa é a intenção que direciona cada série apresentada na pesquisa. E mesmo que alguns trabalhos não tenham o título de *Reservatório*, eles carregam parte dessa lógica cumulativa em que intenção e conteúdo são partes de uma constituição total.

A experiência em atelier de pintura¹⁵ me ensinou que o primeiro elemento delimitado na tela era a mancha. Assim, o esqueleto da pintura, seus elementos, formas e disposições eram esboçadas com tinta aguada que recebia camadas sobrepostas. Uma forma primeira sumia para que desse lugar a novas constituições dadas através de tramas, ora porosas que deixavam ver parte das etapas anteriores, ora compactas que faziam com que estas fossem apenas tonalizadas pelas novas camadas. Embora as camadas ainda se façam presentes no atual trabalho, procuro fazer com que elas não esmaçam e anulem as sobreposições de gestos anteriores. O que é tirado fica aparente e, por isso, os trabalhos são feitos de suas somas e subtrações. Eles deixam aparentes as etapas de suas elaborações. São camadas de pensamentos, de linhas, gestos e situações que procuram conviver, se transpassar e agregar, sem que uma anule a outra.

Em certo sentido, a mancha e a linha remetem à disputa histórica travada entre o desenho e a cor a partir do século XVI entre as escolas de Florença e Veneza, na Itália, e levada a cabo no século XVII, na França, por discursos acirrados entre partidários opostos. Esses discursos opositores estavam afirmados enquanto posicionamentos teóricos, uma vez que as obras defendidas poderiam apresentar elementos de ambas as partes. Tal dualidade discursiva durou até o século XIX, perdendo força a partir da arte moderna diante de considerações de artistas como Paul Cézanne que afirmava: “Quando a cor surge em toda a sua riqueza, a forma está em sua plenitude” (CÉZANNE, citado por LICHTENSTEIN, 2006).

15 Minha formação inicial é em pintura, sendo que o encaminhamento em direção ao desenho se deu a partir do ano de 2006.

Embora em alguns movimentos da História da Arte ainda prevalecesse um desses elementos, o tom discursivo de oposição, talvez, fosse menos combativo. É possível percebermos, por exemplo, a predominância da cor na arte informal, especialmente no expressionismo abstrato norte americano. No entanto, a partir dos anos de 1960, os discursos opostos foram dando lugar a trabalhos híbridos nos quais a presença pictórica ou linear convive e divide o mesmo âmbito discursivo.

Heinrich Wölfflin, no livro intitulado *Conceitos fundamentais da História da Arte* (1989), discorre sobre os conceitos linear e pictórico como questões que formam estilos, analisados no decorrer da história da arte. Contudo, esses estilos não são abordados de forma fechada cronologicamente, uma vez que o autor observa que, dentro de um dado estilo, é possível observar exceções que extrapolam cronologias e regras fixas. Conforme o autor, o caminho de uma abordagem linear à pictórica vai de uma valorização dos contornos e das superfícies, à apreensão total; do tangível ao visível. “A visão por volumes e contornos isola os objetos: a perspectiva pictórica ao contrário, reúne-os. No primeiro caso, o interesse está na percepção de cada um dos objetos materiais como corpos sólidos, tangíveis; no segundo, na apreensão do mundo como uma imagem oscilante” (WÖLFFLIN, 1989, p. 15). Para o autor, era possível estabelecer a diferença entre os estilos a partir da concepção de que enquanto a visão linear distingue uma forma da outra, a pictórica, “[...] busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos” (WÖLFFLIN, 1989, p. 22). De acordo com Ernst Gombrich (2006), Wölfflin foi o historiador da arte que deu curso à expressão *história do ver*, mas foi ele também que, segundo o autor, alertou para as armadilhas dessa metáfora tentando estabelecer diferenças entre a descrição e a explicação.



Fig.26 Teresa Poester, sem titulo, caneta bic sobre papel
100 x 150 cm.

Sob um viés que permeia sua própria produção em arte (fig.26), Teresa Poester, no texto *Sobre o desenho* (2005), delimita um percurso na história da arte que transcorre pelo pensamento sobre o linear e o pictórico como processos de abstração. Conforme a autora, no século XVI a ideia do desenho estava relacionada à concepção, ao projeto. “Assim, estando ligada a ideia de projeto, o desenho é à base da percepção concreta e dos processos de abstração do pensamento” (POESTER, 2005, p. 54). O desenho constituía o esqueleto da

representação pictórica, estando submerso às camadas de tintas e massas.

A invenção da fotografia no final do século XIX, trouxe muitas transformações à vida moderna, dentre elas a gradual independência da pintura em relação ao desenho. “Foi à predominância do tratamento pictórico sobre o linear, desde o romantismo, que levou formalmente a pintura a se desprender da representação” (POESTER, 2005, p. 55). A partir daí, a mancha e as linhas, antes imbricadas à ideia de contorno, de algo que as limitava e continha, passam a ser consideradas com mais autonomia. “No fim do século XIX, a influência oriental, ligada à tradição da caligrafia, contribuiu para a liberdade do traço. [...] Traços e pontos ganham importância expressiva no processo de desfiguração da pintura” (POESTER, 2005, p.55). A autora lança um questionamento acerca da constatação de que há poucos indícios de obras informais, na história recente da abstração, que se arrisquem pelos territórios das linhas. Uma das hipóteses da artista está no fato de que poderíamos pensar que: “[...] influenciados pela tradição da linha que moldura a forma é mais difícil para o desenhista abandonar a figura” (POESTER, 2005, p. 56).

Quando discorro sobre um pensamento ou concepção de desenho, o que procuro delimitar não se coloca enquanto considerações que buscam traçar diferenças rigorosas entre o que seria desenho ou pintura, mas tento apresentar quais são os elementos que permeiam a forma de ver e construir o trabalho. Os trabalhos que realizo geralmente são rápidos, como anotações, escritas e apreensões de coisas que desejo guardar, em partes ou fragmentos. É no sentido de estarem muito próximos ao corpo e de serem uma espécie de desejo de escrita que os relaciono ao desenho. Assim, eles possuem um tipo de possibilidade de apresentar tanto a origem quanto as trajetórias e modificações dos processos e movimentos que um trabalho pode passar. Como já foi afirmado anteriormente, Berger (1995) diz que o desenho tem a capacidade de apresentar as camadas de olhar e as experiências que vivenciamos em seu processo de construção. A imagem desenhada contém a experiência do olhar e revela o seu próprio processo de criação. Dessa forma, segundo o autor, o desenho refuta o processo de desaparecimento das coisas e propõe uma espécie de simultaneidade de experiências de diversos momentos.

Em *16 notas para uma definição do desenho*, Richard John afirma que o desenho é o ponto mais próximo de uma origem, uma vez que esta não é facilmente identificada, pois não existe uma distância entre observador e observado, entre aquilo que nos move e o que resulta desse primeiro impulso. Conforme o autor: “O desenho nos traz os indícios das primeiras coisas criadas, ecos de um mundo primitivo, primário, inicial” (JOHN, p.174, 2009).

No texto intitulado *Um percurso para o olhar: o desenho e a terra* (2005), Gonçalves estabelece relações entre o desenho e o plano horizontal, sendo este um espaço para o fazer, enquanto o vertical estaria vinculado ao ver, à ilusão e à tradição da pintura. Gonçalves recorre a algumas considerações de Walter Benjamin acerca da pintura e do desenho, sendo a primeira relacionada à marca (pintura) e o segundo, ao signo (desenho). Assim, as afinidades do desenho com o campo horizontal, com a terra e o chão, fazem com que este espaço destinado às ações como andar, despejar, sobrepor, riscar o transformem num campo mnemônico em que o que foi outrora inscrito constitui uma espécie de trajetória ao olhar. “Nesse sentido a inscrição é reveladora das primeiras idéias e de suas transformações, dos caminhos criados, dos arrependimentos, que podem, por vezes, ser percebidos no resultado final” (GONÇALVES, 2005, p. 32). Para o autor, a diferença entre o signo e a marca, de acordo com Benjamin, está no fato de que a marca traria uma questão de temporalidade, enquanto o signo se mostra próximo à inscrição e às demarcações lineares. “Segundo Benjamin, a pintura não teria fundo nem linha gráfica. O campo da pintura, tal como o autor lhe concebe, seria assim uma totalidade onde não caberia determinar qual cor é mais ao fundo ou mais à tona” (GONÇALVES, 2005, p. 35). Já o desenho se estabelece através do cruzamento entre a linha e seu eventual suporte, formando um espaço particular. “Assim, a importância deste cruzamento é o estabelecimento do produto desenho: a transformação conceitual da linha e da superfície em favor de uma identidade que poderíamos qualificar de híbrida” (GONÇALVES, 2005, p.35).

Sobrepor e formar receptáculos que reúnam qualidades diferentes de linhas e espessuras, é de certa forma, falar dessa espécie de complexidade que o mundo contém e que jamais será abarcada. Penso naquele que desenha como uma espécie de recolhedor de olhares e

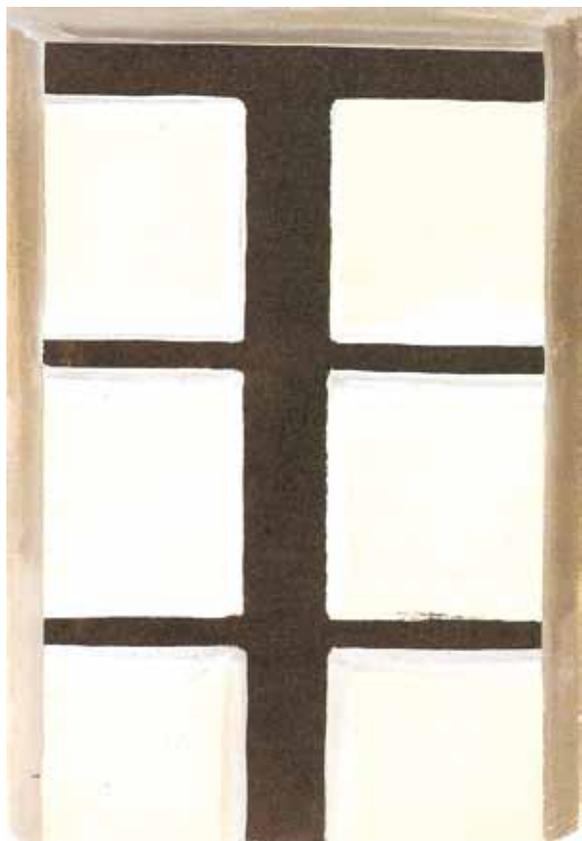


Fig. 27 Ellsworth Kelly, estudo para janela I, tinta guache 20 x 13 cm, 1949.

vivências que podem não ser percebidas ao todo, que temos acesso apenas aos pedaços, mas que pulsam nas entrelinhas, nos vácuos e vazios da produção. Anton Eherenzweig (1967) nos fala dessa espécie de atenção difusa e espalhada que permeia o trabalho de criação e que estabelece trocas entre consciente e inconsciente. Talvez o que me aproxime das considerações em relação a uma atenção tangente e descentralizada se mostra intrínseco a uma forma de olhar para os objetos que tenta intuir um sentido que pulsa entre os intervalos das coisas. Que se instala entre aquilo que não é completamente apreendido, mas que é experimentado aos pedaços através de detalhes vinculados à realidade. Para o autor, a compreensão da realidade vem antes da apreciação da forma abstrata. Um desenho pode não se parecer com um céu, mas o céu pode ter despertado uma qualidade de densidade que se faz presente no trabalho.

É nesse sentido que entendo meu trabalho a partir de elementos que vêm de experiências vivenciadas: da sala que é o atelier, da luz que banha o espaço de trabalho, do amarelo de um céu esquisito que se atravessa à configuração dos desenhos e lhes impregna de cores e percepções experimentadas. No entanto, essas apreensões são sempre totais e paradoxalmente são atentas a certos detalhes, por isso dificilmente as identifico por inteiro, apenas as intuo, percebo suas conexões com o que se dá transversalmente naquilo que é visto. Pode-se falar, então, de uma espécie de olhar de través que busca transpassar as hierarquias do que seria um olhar costumeiro direcionado ao cotidiano. Gonçalves (2001), discorre sobre este tipo de olhar que permeia alguns desenhos do artista americano Ellsworth Kelly. De acordo com o autor, Kelly (fig. 27) parece apreender uma espécie de visão do todo ao mesmo tempo em que coloca em evidência o que poderia ser periférico ao tratamento do tema. “A imagem criada a partir dessa valorização, dessa elevação de valores marginais para o centro da cena, desestabiliza condicionamentos do olhar mostrando outras formas de se perceber as coisas” (GONÇALVES, 2001, p. 6). É por esta via que encontramos certos caminhos através daquilo que se mostra pela tangente, pelas bordas do tema que estamos tratando. Assim, Ellsworth Kelly parece sintetizar a forma através de uma apreensão total.

No texto *O desenho como abismo*, Iceia Cattani (2005) analisa uma série de desenhos



Fig. 28 Eliane Chiron caderno de desenho, sem título, (sem data) fios de cabelo e fita adesiva, 24x17cm

de Eliane Chiron (fig. 28) nos quais a artista trabalha periodicamente mesclando imagens impressas, anotações e restos de cabelo. Ela mistura referências, “alusões a mulheres resistentes, como Louise Michels, a mulheres emancipadas que quebraram tabus, como a pintora modernista Tarsila do Amaral” (CATTANI, 2005, p. 25). Chiron cria, através do desenho, um corpo outro que alude à feminilidade que ultrapassa barreiras temporais e geográficas. “Um desenho por dia, numa folha de caderno de desenho, ocupando as páginas em ordem seqüencial (mas sem criar qualquer ordem, narrativa ou outra): essa foi a única regra que Eliane se auto impôs” (CATTANI, 2005, p. 25). Para Cattani, o primeiro impulso diante de um trabalho pode ser instigante e propulsor das etapas seguintes. Ao mesmo tempo em que se abre um início, se instala também uma espécie de abismo, de onde o artista precisa emergir para atribuir e perceber os significados daquilo que foi criado. O movimento da produção se dá entre o mergulhar no abismo e o emergir. O equilíbrio entre essas instâncias pode ser tênue e propulsor. “O artista é aquele que por princípio, expõe-se aos riscos, à instabilidade à ausência de lugares seguros. (CATTANI, 2005, p. 25). Ao se colocar a tarefa de desenhar periodicamente e insistentemente Chiron realiza uma espécie de escrita em que cada desenho é único. Existe uma lógica latente sem ser linear ou narrativa, que coloca em evidência um corpo feminino particular e universal, subjetivo e irracional. “Cada desenho é uma obra em si mesmo, sem relação direta com os outros; e se narrativas existem, elas ocorrem apenas no pensamento do artista, provavelmente daquela forma plena de desvios e descontinuidades, [...]” (CATTANI, 2005, p.25). Essas descontinuidades parecem próprias do movimento de estar em um estado de abismo em que se busca uma distância ideal entre emergir e aprofundar. A distância ideal, conforme Chiron, é sempre determinada pelo trabalho, pelo percurso que ele coloca em relação a seus movimentos e oscilações.

As anotações e a proximidade com o corpo apontam para o desenho como um desejo de registro de uma escrita pessoal, ao mesmo tempo que toca em aspectos universais, gerais, “[...] não se deve esquecer: a escrita em seus primórdios estava muito próxima do desenho, empregando praticamente os mesmos materiais e signos que se assemelhavam”. (CATTANI, 2005, p. 28). Ao contrário da pintura que sobrepõe superfícies e camadas que somem uma em relação à outra, o desenho pode ser soma mesmo quando algo é retirado. É nesse sen-

tido que ele pode ser considerado como uma espécie de acúmulo de experiências. Onde a linha se instaura, se estabelece também uma localização, um lugar de ações, de retiradas e sobreposições. As tremuras da mão e a fragilidade corporal podem permanecer inscritas em um trabalho desafiando a passagem do tempo. Talvez nesse fato resida algo que desperta uma emoção especial no espectador. Uma presença física e humana irrefutável. “É também no desenho que se inscrevem com maior clareza as hesitações, as mudanças de percurso, os arrependimentos e as conseqüentes correções de rumo” (CATTANI, 2005, p.25).

A inscrição, a marca e as coletas das diferentes experiências lançam os trabalhos como reservatórios da linguagem do desenho. Trata-se de uma questão conceitual, em que a marca (autográfica) e o pensamento (conceito) estão unidos em um todo, e à medida que vai sendo constituído, lança trajetórias futuras como projeções de ideias e possibilidades materiais que vão sendo concretizados. Conforme Poester (2005), fisicamente “[...] não acontece a mesma coisa quando pintamos ou quando desenhamos. O traço é uma incisão sobre o suporte. [...] O lápis não toca a superfície como o pincel, ele a agride, a desafia” (POESTER, 2005, p. 56). Esse dado físico de posicionamento do gesto incisivo sobre o suporte acarreta um elemento significativo que extrapola as condições da matéria. Tudo o que é demarcado é definitivo como um rastro, como um sulco, uma trajetória irreversível, aberta a novas investidas, a novas incisões.

Mario de Andrade¹⁴ (1975), em *Do desenho*, fala sobre a proximidade existente entre escrita e desenho e aponta para as qualidades de extensão e expansão que extrapolam os limites dados pelo papel e o lápis. Andrade fala do desenho como uma escritura contígua à caligrafia, aproximando a origem da escrita ao desenho: “[...] foi do desenho que nasceu a escrita dos hieróglifos” (ANDRADE, 1975, p. 72). O desenho, segundo o autor, é, ao mesmo tempo, uma transitoriedade e uma sabedoria, pois pertence ao espaço, estando relacionado

¹⁴ As relações entre desenho e escrita são expostas também por Italo Calvino (2009) quando o autor discorre sobre os cadernos de Leonardo da Vinci: “[...] havia nele [no desenho] também uma necessidade imperiosa de escrever, de usar a escrita para explorar o mundo em suas manifestações multiformes, [...]” (CALVINO, 2009, p.92). Com o passar dos anos, Leonardo parou de pintar, passou a perseguir seus pensamentos através de escritas e desenhos, “[...] enchia seus cadernos com sua escrita canhota e especular” (CALVINO, 2009, p. 92).

a um pensamento e uma prática. “O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens” (ANDRADE, 1975, p. 74). Se o plano da superfície contém essas possíveis ampliações da linha no espaço, ele também potencializa o pensamento visual, sendo seu suporte, seu lócus de desejo, receptáculo de imaginários e construções. Um desenho é sempre uma imagem potencial, ou seja, ela é em si importante, assim como pode ser irradiada em outras soluções.

As imagens guardadas através dos desenhos dos *Reservatórios* gráficos não acabam em si, pois geram outras modulações, outras configurações e outros desejos. Conforme Didi-Huberman (1977), a marca¹⁵ traz consigo uma espécie de memória das formas, num jogo cruel que coloca em relação um contato triplo: “com a matéria, com a carne, com o desaparecimento” (1977, p.03). É desse triplo contato que as imagens e suas formações se alimentam.

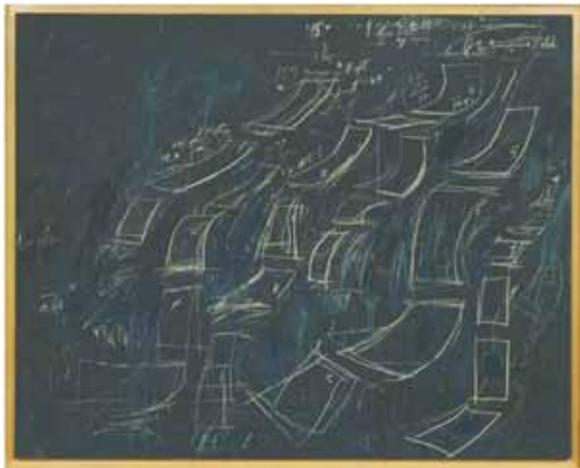


Fig. 29 Cy Twombly , sem título, tinta de parede à base de óleo, e craion sobre tela, 172,8 x 216 cm,1968, Museu de Arte Moderna. Nova Iorque.

2.2 Os vazios e os intervalos

Qual o papel do vazio em meus trabalhos? O que são eles e como os vejo em relação aos conjuntos dos *Reservatórios*? Quando desenho, guardo alguma coisa. Ou, pelo menos, tento apreender parte de algo que aconteceu, que é indicial, que vem de uma existência física do contato da mão e seu atrito com a superfície. E desse contato o que resta? Resta uma série de experiências formadas por ações mais ou menos rápidas, por desenhos de observação, por sobreposições, camadas e evocações de lembranças.

O que seria de um início se não existisse a brancura do papel? Roland Barthes (1990), quando escreve sobre o trabalho de Cy Twombly (fig. 29), afirma que apenas o papel do escritor é branco, limpo, imaculado. Já o suporte do pintor ou daquele que desenha carrega uma configuração própria que nunca é essencialmente neutra, ela já é em si um determina-

15 Embora o autor se refira à marca do corpo ou de uma determinada matriz, podemos estender essa ideia de contato triplo as demarcações do gesto, nesse caso do gesto como desenho inscrição.

do espaço ativado por elementos que se somam a suas qualidades. “Como sabemos, o que faz o grafite não é, na verdade, nem a inscrição nem sua mensagem, é a parede, o fundo, a mesa; é porque o fundo já tem existência total, enquanto objeto que já viveu, que a escritura, sobre esse fundo torna-se suplemento enigmático” (BARTHES, 1990, p. 151). Este suplemento é do resto, daquilo que sobra, híbrido como a instauração de uma linha em seu fundo: “[...] o que perturba a ordem é o que está demais, em demasia, fora de seu lugar; é porque o fundo não é próprio¹⁶, é impróprio ao pensamento [...] e logo inteiramente próprio a tudo o que resta [...]” (BARTHES, 1990, p. 151, p. 152). É próprio “[...] a arte, a preguiça, a pulsão, a sensualidade, a ironia, o gosto: tudo o que pode ser percebido pelo intelecto como catástrofes estéticas” (BARTHES, 1990, p. 152). O que sobra é o impulso do corpo, o gesto demarcado e percorrido que afirma que um corpo jamais pode ser o outro: “[...] o traço por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção, [...] um trabalho, que oferece a leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível” (BARTHES, 1990, p. 154).

Para Barthes, as obras de Twombly são como antologias de vestígios em que as ações delimitadas pelo artista ficam gravadas, sulcadas como registros de experiências anteriores. Os vazios aparecem em meio a essas ações como parte desse conjunto. É o acontecimento gráfico que permite que a folha exista, signifique, seja plena.

Os vazios em Twombly fazem com que percebamos os elementos gráficos em suas diferentes oscilações do traço, textura, concentração e gestualidade. Para David Sylvester (2006), os trabalhos de Twombly são enfaticamente mãos à obra: “Seu efeito sobre nossos sentidos depende fortemente da variante, da pressão que o artista exerce sobre a tela – com pincel, com os dedos ensopados de tinta com algo pontiagudo fazendo traços com a tinta úmida ou roçando delicadamente aqui e ali” (SYLVESTER, 2006, p. 420). Para o autor, a produção de Twombly de 1955 a 1961 se manifesta como uma espécie de bloco de anotações na medida que parece justapor elementos de tipos diferentes que demandam registros tais

16 Em francês prope quer dizer: próprio, limpo. (N. do T.)



Fig. 30 Cy Twombly sem título, óleo, lápis e bastão a óleo sobre tela, 1960, Museu Guggenheim. Nova Iorque.

como: um nome, um diagrama, uma lista de compras, uma expressão verbal. “Um bloco de anotações não tem regras a observar, não desperta expectativas de uma ordem inevitável, e isso por certo confere sabor à sua conversão em algo rigorosamente organizado” (SYLVESTER, p. 421, 2006). A ordem da qual discorre Sylvester não parece vir de uma noção de natureza, mas provém do mundo, das coisas que habitam uma materialidade mundana, tal qual fala Steinberg (2003) em relação ao suporte da pintura como sendo um *flatbed*, uma chapa de impressão, quadro de notas, ou um tampo de uma escrivaninha. A ordenação desses materiais provém do fazer de seus signos e procedimentos. “O plano da pintura tinha de ser o equivalente a um mural, ou painel de bordo, ou tela de projeção, com afinidades particulares a tudo o que é raso e retrabalhado — palimpsesto, clichê refugado, prova de impressão, folha de ensaio, diagrama, vista aérea. (STEINBERG, 2003, p. 204). Talvez se não fosse essa a maneira do artista trabalhar a superfície, mantendo seu fundo, ou seja, aquilo que lhe é próprio enquanto cor, densidade e textura, não poderíamos ver as etapas de seu fazer. Segundo Robert Rosenblum (citado por SYLVESTER, p. 564, 2003): “[...] a tela de Twombly fala numa espécie de pretérito em camadas, em que reconhecemos primórdios longínquos e apagamentos, estratos quase invisíveis que jazem sob a superfície como memórias fantasmagóricas de impulsos remotos”.

Assim, ela tem certa afinidade com a ideia de caligrafia, porém não é uma imitação de uma determinada escrita, mas faz alusão a ela¹⁷. De acordo com Barthes (1990, p. 144): “TW diz a sua maneira que a essência da escritura não é uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um risco, quase uma mancha, uma negligência”. Seus trabalhos (fig. 30)¹⁸ apresentam os traços como se tivessem sido feitos com a mão esquerda (*gauche*). O inábil, aquilo que não tem uma forma prévia, que pode adotar as formas possíveis delimitadas pelo passeio sutil da mão sobre o suporte, de certo modo

17 A ideia de alusão é utilizada por Barthes (1999) se referindo à caligrafia nos desenhos de Twombly que consiste em dizer alguma coisa com a intenção de fazer com que o receptor compreenda outra coisa.

18 De acordo com Barthes, a língua francesa é destra: dessa forma, tudo aquilo que parece feito na direção oposta é denominado *gauche*.

remete à infância e às memórias desse fazer.

Para Bernice Rose (1976), os trabalhos de Twombly disparam algo como uma luta entre a escrita e sua emergência de aparecimento, em que as inscrições e os rabiscos são como vestígios desse embate. Tal fator remete ao pensamento da autora quanto às duas instâncias fundamentais ao desenho que são o caráter grafológico e conceitual. Como já foi dito anteriormente, o grafológico estaria relacionado à marca da mão, ao gesto que conduz os trabalhos, enquanto que o conceitual está, por sua vez, imbricado à ideia, à concepção mental. Embora os desenhos de Twombly pareçam fazer prevalecer o grafológico do ato, das indeterminações que conduzem os gestos, há, nessas superfícies, algo que remete ao conceito. Conforme a autora, a chave para pensar o conceito presente em seu trabalho está no fato de que seus traços escapam à habilidade e elegância do traço por ele mesmo. Sendo assim, seu fazer é uma tentativa de fugir desses estereótipos. Se, num primeiro momento, poderíamos evocar certa proximidade entre o expressionismo abstrato e suas abordagens, por outro, há uma espécie de distanciamento dessa ligação. Não lhe interessava a busca pela autoexpressão de compulsões psicológicas; antes buscava compreender a capacidade de geração de seus trabalhos.

Os vazios permeiam vários de meus trabalhos e são entendidos como áreas de respiro, como elemento atuante para que as relações entre cores, linhas, formas e sobreposições apareçam. Seria possível ver as diversas camadas do fazer se não houvesse um intervalo entre uma coisa e outra?

Esses intervalos atuam de formas diferentes em cada série: nos *Reservatórios* feitos de papel camurça (fig. 02) eles dão o tempo de cada ação que é mais rápida se pensarmos nas camadas sedimentadas da outra série de mesmo nome (fig.05). Nas *Superfícies* (fig.24) eles atuam fazendo com que os desenhos tenham uma espacialidade flutuante, aérea.

Analiso, então, uma série em que os vazios agem de forma diferenciada, em pequenos intervalos que fazem parte também do que se pode denominar verso. No entanto, nem por

isso eles deixam de atuar no todo do trabalho. A série *Tecidos* (fig. 31) consiste em três livros formados por pedaços retangulares de algodão cru que foram desenhados e costurados posteriormente. A linha se mostra permeada por diferenças em suas qualidades de densidade e tempo. Os traços acompanham a trama do tecido que e se mesclam a ele, por vezes, sem muito contraste. Em algumas dessas páginas a cor salmão ou amarelada acompanha o bege próprio ao material utilizado. Trata-se de elementos de costura que são incorporados à visibilidade. As linhas feitas com pincéis finos ora se misturam à trama do tecido, ora se impõem e cortam seu movimento próprio e reticular.

Percebo cada desenho desses como a retomada de uma série de trabalhos anteriores. Cada versão nova é uma forma diferente de seguir os mesmos desejos: de alargar espaços e cortar outros, de espichar e empilhar, de costurar e sobrepor aquilo que já foi feito, sem apagar, sem mascarar ou anular o que já foi colocado. A linha de costura surge, aqui, não só como forma de juntar pedaços (retalhos) — metáfora do próprio processo de criação que parece, por vezes, esfacelado e fragmentado, — mas também como outra possibilidade de inserção e ritmo. A continuidade do traço a pincel se contrapõe aos espaçamentos da linha de costura que colocam vazios e interrupções em meio a outras continuidades.

Os livros de artista podem se apropriar de algumas das características do objeto: como a escrita, o dado objetual, a página, ou podem transgredir esses elementos. Nessa série, as páginas não são feitas para serem lidas, mas seguem uma organização que as tornam próximas da ideia do livro. Conforme Paulo Silveira: “A página que às vezes, não passa de uma remissão, uma possibilidade. Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo” (SILVEIRA, 2001, p. 23). Cada superfície é unida por linhas que são junções, mas também elementos plásticos. A linha que une cada parte é também desenho. Ela marca um tempo no espaço, no plano, ou superfície a ser vista tanto com os olhos quanto com as mãos. Os tecidos dispostos como páginas devem ser folheados, vistos no verso e na frente. É por esta via que a noção de vazio ganha outra tonalidade, outro sentido: o vazio marca o ritmo entre um virar de página e outro. Entre uma linha costurada, que do verso dialoga com a próxima página.

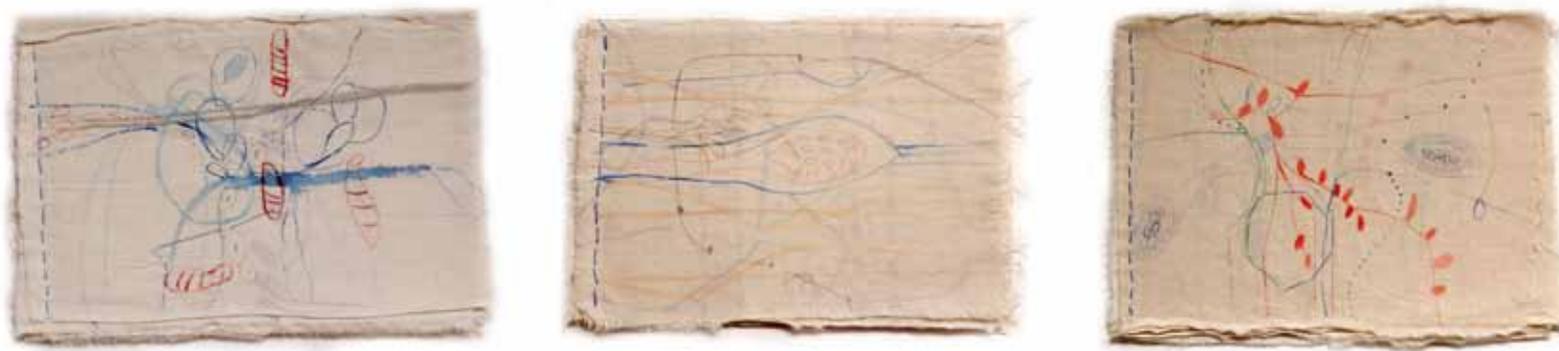


Fig. 51. Tecidos, tinta acrílica, guache, aquarela, lápis de cor e linha de costura sobre tecido, 24 x 32 cm (aproximadamente) 2010.

Trata-se de um fluir, de um ritmo diferente percebido, também, através do tato. O ritmo pode ser pensado como a variação dos elementos no espaço da folha. Assim, as linhas circulares que lembram gotas dispostas, sobre uma das superfícies, dialogam e impõem sua temporalidade em relação aos pontos de linha costurados da página anterior (fig. 32). Para Lupton e Phillips, “Nós estamos familiarizados com o ritmo graças ao mundo do som. Em música, a base rítmica muda no tempo” (2008, p.34). Deste modo, visão e tato se complementam num conjunto sensorial podendo sentir os fios do tecido, seu peso, sua textura e seu cheiro.

Ao voltar para a função dos intervalos e vazios presentes em alguns trabalhos que despertam meu interesse, penso em Paul Klee (2001) que, no texto intitulado *Sobre a arte moderna*, nos fala de uma atenção multidimensional para a qual não existiria uma hierarquia entre figura e fundo já que um ativaria o outro. Trata-se de uma polifonia em que as diversas instâncias do trabalho teriam atenções oscilantes, não hierárquicas e talvez até mesmo simultâneas.

Jonathan Crary (2007), no texto *A visão que desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*, se refere a uma espécie de atenção difusa que compreende as camadas de dispersão do fenômeno da percepção. Crary faz um percurso pelo final do século XIX e início do século XX acerca das teorias que analisavam a atenção como uma espécie de problema em vista da crescente urbanização e modernidade. Ele irá perceber que não apenas o cinema e a fotografia mudaram e absorveram certas mudanças da visualidade, mas que a pintura também teria incorporado as oscilações da presença simultânea em um quadro de elementos de atenção e dispersão. Dessa forma, a atenção recai sobre o sujeito e não tanto sob o objeto analisado. É esse sujeito multifocal que abarca a complexidade de estados de atenção oscilantes que se faz presente nas análises de Crary. No quadro de Edouard Manet (fig. 33) *Na estufa* (1879), duas tendências importantes estariam em jogo: a integridade da visão e os fluxos, as trocas e dissoluções de informações que ameaçavam ultrapassar as oposições estáveis entre atenção e dispersão. O que Manet realizou, nesse quadro, foi reunir essas oposições, fazendo com que habitassem a mesma superfície. Por essa via, podemos

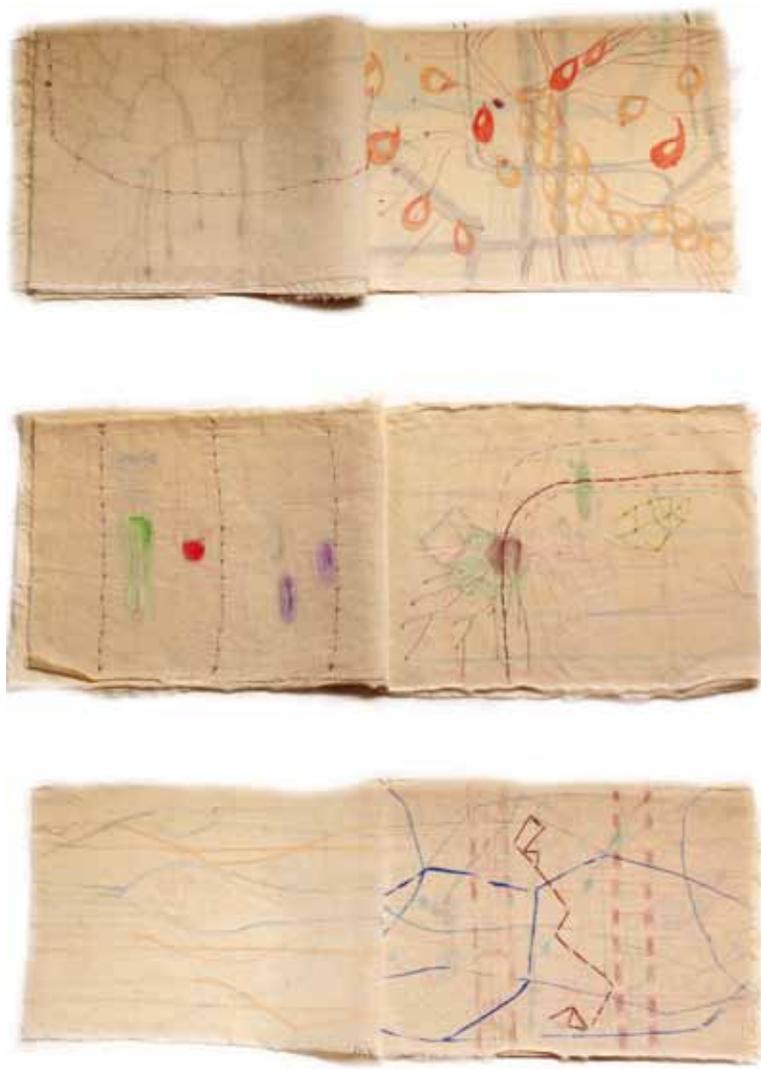


Fig. 52. Tecidos, tinta acrílica, guache, aquarela, lápis de cor e linha de costura sobre tecido, 24 x 32 cm (aproximadamente) 2010.



Fig.33. Edouard Manet, Na estufa, 1879.



Fig. 34. Mira Schendel, Sem título (bomba), São Paulo, nanquim sobre papel 48 x 66 cm, 1965.

pensar em algumas proposições da arte contemporânea, que lidam com a dispersão como uma qualidade inerente ao trabalho. Ela é como uma oscilação, um estado de atenção na qual o sujeito se vê imbricado.

Penso aqui nesse estado de oscilação como algo próximo a forma com que percebo e organizo as minhas séries de trabalho: elas partilham de um pensamento, de variações de possibilidades que concentram e expandem, que vão do detalhe minucioso ao gesto rápido e certo. Trabalhar os reservatórios não deixa de ser de alguma maneira lidar com essas oscilações coexistentes.

Quando se discorre sobre o vazio, pode-se falar do cheio, do pleno e da saturação. O vazio seria uma possibilidade de falar do pleno por ausência, por alusão? Italo Calvino (2009), quando versa sobre a leveza, abarca o peso como uma variação, uma possibilidade quase intrínseca ao estado oposto. Para ele, o poeta produz para suplantar o peso do mundo. Assim, falar de vazio é, de alguma maneira, abarcar o cheio, o acúmulo e a sobreposição como uma variação de estado, de ponto de partida ou de meio, um meio para chegar ao outro.

Para Mira Schendel¹⁹ (2001), o vazio não é um nada, ele é um espaço potencial, é existência, um ser e um estar localizados e especializados. Quando a mão percorre uma superfície, há momentos de incerteza; é ela que guia esse percurso; os vazios podem ser, então, os intervalos desse estado de estar em risco, de estar em ação e colocar-se em estado de abismo, de vacilação. Como já foi afirmado anteriormente, para Cauquelin (2008) o vazio e o lugar são complementares e oscilantes. Assim, poderíamos pensar neles como variáveis que se alternam de uma situação a outra: da não ocupação de um corpo no espaço (vazio) à sua ocupação (lugar).

Nos trabalhos de Schendel, o papel torna-se potência evidenciada através do gesto e da fisicalidade dos traços, em que algumas imagens parecem ter sido formadas num só momento. O gesto mostra-se como elemento fundamental do estar no mundo. Certos trabalhos

19 Nasceu em 1919, em Zurique, e morreu em 1988 em São Paulo.

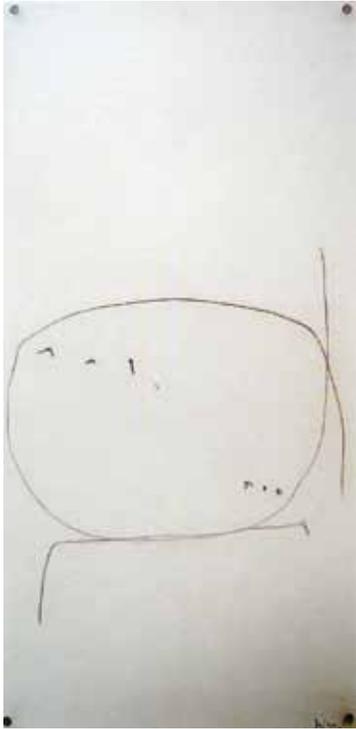


Fig. 55. Mira Schendel, Sem título, (desenhos lineares), São Paulo, 1965, monotipia (óleo sobre papel arroz) col. Particular.

são mais delicados, outros, no entanto, contundentes, (fig. 54) como a série denominada *bombas*, em que a artista utiliza o papel embebido em água deixando o nanquim expandir-se, atacando a superfície de maneira decidida. Já nas séries dos *desenhos lineares*, qualidades como força e delicadeza são potencializadas como um jogo irresolvido e tenso. Conforme Rodrigo Naves, em um artigo intitulado *Mira Schendel o mundo como generosidade* (2009), é a partir da delicadeza de suas intervenções que os materiais conseguem alcançar uma presença intensa. “Para ela, cada novo trabalho era a confirmação de uma fecundidade de uma concepção de desenho para a qual a beleza dos traços estava além deles — estava na capacidade de pôr em ação o lugar em que surgiam. E por isso deveriam ser tantos” (2009, p.9). As numerosas séries de monotipias²⁰ produzidas pela artista são denominadas e divididas através de conjuntos, como os *desenhos lineares*. Nelas (fig. 55), a linha se expande e invade o papel de forma contida e, por vezes, silenciosa, no entanto é sempre uma potência que ativa e torna material o vazio que a circunda. Em outras monotipias, a artista trabalha com palavras, letras e desenhos que lembram arquiteturas que se diferenciam dos conjuntos de trabalhos anteriormente citados. Para Marques (2001), a ideia de vazio, visível principalmente em seus desenhos, não se dá como ausência de objetos representados no plano, mas evoca a concepção de uma negatividade produtiva, próxima do pensamento oriental.

2.3 A grade

Ao observar os trabalhos é possível perceber que a forma de montagem dos conjuntos dos desenhos perpassa por uma organização horizontal e vertical que se estende e espalha pelo espaço da parede. Trata-se de uma ordenação que não se dá no processo de feitura dos trabalhos. Ela é posterior e atua na forma de apresentação dos conjuntos.

Por que trabalhar com a grade? O que ela significa? Uma hipótese reside no fato de que

²⁰ A técnica de monotipia consiste em desenhar no verso do papel. O papel arroz, utilizado pela artista, era encoberto com uma fina camada de talco, colocado sobre uma lâmina de vidro entintada com tinta gráfica preta a base de óleo. As linhas são demarcadas através de uma ponta seca que emerge atravessando o papel.

os *Reservatórios*, formados por anotações diversas que abarcam os processos de trabalho, se constituem enquanto etapas misturadas, por vezes de difícil acesso e apreensão. Assim, a grade seria uma tentativa de ordenar as lacunas e os espaçamentos que existem entre um fazer e outro, entre uma elaboração e suas conjunções. Geralmente quando produzo, estou muito próxima dos desenhos que são realizados sobre uma prancheta, uma escrivadinha ou uma mesa. Tal proximidade impossibilita um olhar mais distanciado que acarreta na dúvida sobre o momento em que o trabalho está acabado. Nesse contexto, a formação dos *Reservatórios* é, em certo sentido, tateante e inconclusa. Dificilmente tomo um trabalho como acabado na medida que os concebo como elementos geradores de outras formas de desenho e outras disposições. Isso é parte da lógica do reservatório, do guardar para expandir, do registrar para acumular, dispor e sobrepor para ordenar.

O trabalho percorre uma lógica de uma aparente desordem, ou mistura de materiais, densidades e espessuras que segue em direção a um desejo de ordenação dado pela formação das séries e suas conjunções. No entanto, esta ordem é abalada pelos novos trabalhos que mexem na estrutura da montagem. E seguem as transformações: são as mudanças que determinam o fluxo da produção. Fluxo próprio que vem dos desenhos, do fazer, do olhar. Assim, a instauração é um momento inserido no *Reservatório* da qual fazem parte a montagem e a disposição dos trabalhos.

Gilbert Lascault (1996), no texto *O caos e a ordem na pintura contemporânea*, escreve sobre alguns trabalhos de artistas como Paul Klee, Jean Dubuffet e Max Ernst que se valem de elementos heteróclitos para deles retirar a sua ordem. Conforme o autor: “[...], a atividade artística parte do informe casual para inventar formas precisas. Parte do imóvel para mostrar movimento. Parte do próximo para imaginar o exótico. Parte do pequeno para figurar o imenso” (LASCAULT, 1996, p. 38). Cada movimento desses é um pedaço de um processo com uma lógica própria que comporta um conjunto, uma coletânea de coisas e acúmulos que são elaborados, reunidos. A ideia de um movimento que vai do caos à ordem é cara à lógica dos conjuntos dos meus desenhos, uma vez que inicio com fazeres múltiplos, que parecem inicialmente desordenados. No entanto, sigo em direção às ordenações panorâmicas

(grade) que são, ao mesmo tempo, uma forma de disposição e uma possibilidade de visualizar o conjunto para seguir em direção a novas experiências e apreensões.

As abordagens históricas e conceituais que Rosalind Krauss faz da grade (2006) apontam para o caráter eminentemente paradoxal e complexo de sua constituição e uso. Ela é trabalhada sob um viés contrário às elaborações naturalistas. Porém, junto à pretensão de autorreferência, se aderem outros discursos que negam sua constituição material. Dessa forma, a grade é em síntese complexa, ambígua e, em certo modo, agregadora.

A grade é uma invenção moderna originária do desejo de autorreferência e literalidade da arte que nega a contemplação do olhar transparente permitido pela janela ilusionista. Ainda que no século XIX não encontremos grades propriamente ditas, é a partir dos escritos relacionados à ótica fisiológica que ela aparece como uma literatura acessória em relação à pintura, concentrada em duas áreas principais relativas à captação da luz ótica, fisiológica e aos efeitos psicológicos da captação da luz pelo sujeito.

Segundo Rosalind Krauss (2006), a grade pode ser considerada a partir de duas concepções: uma centrípeta e outra centrífuga. Dado que o argumento centrífugo postula uma continuidade teórica entre obra e mundo, os usos da retícula podem ser expandidos a elementos que incorporam certa realidade, tais como, a utilização de signos gráficos como palavras presentes, por exemplo, nas pinturas de Jasper Johns. Em certa medida, esse argumento de construção de um discurso próprio à arte que se volta à cultura e não à natureza, dialoga com o pressuposto abordado por Leo Steinberg através do flatbed e das transformações que essa forma de abordagem da superfície trouxe a arte produzida a partir dos anos de 1960. Ao mesmo tempo em que se trata de um discurso próprio à arte, tanto o flatbed como a grade são compostos por elementos que se aderem à superfície do mundo.

No contexto dos meus trabalhos, a ideia da grade é vista sob um viés aberto e agregador que admite várias experiências justapondo-as. A preocupação e a busca por uma abordagem que privilegie a planaridade dão lugar à transposição de diversos olhares diários que são

elaborados concomitantemente, permitindo que se percorra por todas as superfícies sem privilegiar uma visão específica.

No caso das séries de *Reservatórios*, as disposições lineares e panorâmicas permitem perceber a soma das diversas experiências que formam os trabalhos. Em cada uma das séries o elemento reticular funciona de forma diferente, ativando determinadas características dos desenhos.

Numa dessas séries, os trabalhos (fig. 02) são dispostos sem intervalos, o que acaba criando uma espécie de painel, em que cada desenho é individual, ao mesmo tempo em que pontua e sinaliza um conjunto maior. As bordas, os contornos de cada suporte são atenuados em relação à extensão e tamanho que eles acabam atingindo. Em outra circunstância e articulação (fig. 05), os desenhos são dispostos com intervalos mais ou menos regulares entre si. Isso reforça os formatos quadrados, proporcionando um olhar direcionado a cada superfície.

A série de trabalhos sem título (fig. 36) é constituída por três conjuntos de quatro quadros. A grade é vista através de pequenas janelas recortadas em meio aos quadros. Nessa série, a grade tem uma função interna e externa. Ela organiza os recortes que dão a ver os pequenos desenhos dispostos em intervalos regulares, assim como organiza e dispõe os quadros no espaço.

Cada desenho desses contém um emaranhado de pequenos gestos e pequenas construções de figuras: um vestido, uma camisa, elementos orgânicos que funcionam como intervalos coloridos em meio à estrutura quadrada e repetida dos trabalhos. Aqui se tem, talvez, um elemento ambivalente: o intimismo e a sutileza de cada quadradinho do papel, disposto internamente nas molduras brancas remetem a certa proximidade com o corpo devido a seu caráter intimista de preciosidade. Eles são feitos próximos ao meu corpo, possuem a dimensão restrita de pequenos movimentos circunscritos ao movimento do pulso. No entanto, a proximidade do olhar é, em certa medida, barrada pela moldura, pelo vidro que protege os desenhos. Eles atraem ao mesmo tempo que barram uma possível proximidade.



Fig. 36. Sem título, aquarela, tinta guache e lápis de cor sobre papel, 50 x 50 cm (cada), 2010.

Quando se escolhe uma determinada apresentação, é preciso estar ciente das contradições que ela pode carregar. Nesse caso, trata-se de um uso intencional. Os recortes, os pequenos desenhos trazem algo que pode remeter ao que é inatingível. Guardar um momento, uma passagem de luz, uma figura que passa rapidamente em frente aos olhos é algo quase impossível de ser retido. Talvez esses trabalhos venham do desejo de versar sobre algumas imagens que pontuam nossas mentes como pequenas janelas, superficiais e momentâneas que somem e são substituídas por outras, por outros pensamentos, que se renovam e se movem constantemente.

3. sobre desenho

*As coisas nos olham: o mundo visível é um
excitante perpétuo: tudo desperta ou alimenta
o instinto de se apropriar da figura ou mode-
lado da coisa que o olhar constrói.*
Paul Valéry (2008, p. 125)

Olhar, guardar, registrar. É o olhar que alimenta e é alimentado pelo fazer que constitui os desenhos. Os reservatórios gráficos são feitos de vestígios, de percepções, de restos e reelaborações de elementos que perpassam pela linguagem gráfica. É sobre essas etapas de construção que este capítulo trata. Concomitante a este aspecto, os desenhos são abordados a partir da ideia de desenhos interno e externo que delimitam o conceito de formação das séries dos *Reservatórios*.

Enquanto mão, olho e junções vão se retroalimentando, se estimulando e se construindo, o pensamento busca refletir sobre o campo do desenho e algumas de suas características. Há um entrelaçamento de fazeres e pensamento. Quando percebo algo que me estimula a desenhar, o desenho também é estimulado por suas próprias soluções: pelas manchas, vazios e as lembranças que se instauram entre a mão, o traçar e o olhar. Trata-se de um ser e de um fazer que, conforme Merleau-Ponty (1960), é tateante, olhado e olhante e, assim, vai estabelecendo trocas com o mundo e com o próprio eu.

3.1 O desenho interno e externo e a formação dos reservatórios

Início conjecturando num percurso contrário àquele geralmente adotado. Primeiro

proponho algumas relações entre os reservatórios de desenhos enquanto intenções e pensamentos, ligados à ideia de desenho interno e externo. Depois passo a interrogar sobre o que seria o desenho/reservatório e como ele se insere no campo da arte contemporânea.

Parto de uma premissa de que o desenho é afirmado historicamente por suas características conceituais e grafológicas. Como é próprio aos conceitos, eles ajudam a organizar ideias abstratas. Os conjuntos dos trabalhos possuem a propriedade de serem somatórios de idéias transformadas pela experiência material, prática, fenomenológica. Se começo esse pensamento através de uma característica dupla do desenho (conceitual e grafológica), é porque ela reforça a intenção que se vê inscrita na formação das minhas séries de trabalhos. O desenho aparece como um fazer atravessado por ações cotidianas. Desenhar cotidianamente o passar diário, as rotinas mais banais, enquanto elas vão formando os conteúdos desse receptáculo que é o reservatório.

O conceito de desenho interno e externo foi abordado por Erwin Panofsky (2000), a partir de algumas reflexões de Federico Zuccari, artista que vivenciou o período maneirista, deixando um legado de questionamentos acerca da concepção de como a representação artística era feita. Panofsky apresenta, como ponto principal em relação ao maneirismo, o fato de que os escritos produzidos nesse contexto duvidam das regras matemáticas e das visões naturalistas, voltando-se, ao conceito. Uma das considerações que vem à tona e que parece ter sido questionada no maneirismo consiste no fato de que os escritos produzidos discutem a representação, propondo a seguinte pergunta: Como ela se dá? Tal interrogação parece ser a base das reflexões desse período da segunda metade do século XVI. Dentre essas produções, Panofsky destaca as reflexões teóricas de Zuccari que se opõem aos cânones de representação do Renascimento embasados em proporções matemáticas e pressupostos naturalistas.

Zuccari fundamentou seu pensamento a partir de uma metodologia empírica em que a ideia encontra-se primeiramente na mente do artista que é como uma *centelha da visão de Deus*. A visão interior seria então uma “[...] centelha arrancada ao espírito divino [...]”

(PANOFSKY, 2000, p. 81). Assim, a mediação entre o objeto e a imagem interior é, de certa forma, atenuada. Ela é produzida por completo na mente do artista onde se divide o desenho em concepção interna e externa (execução). Zuccari tem sua obra dividida em dois livros: o primeiro apresenta o desenho interior presente no espírito como conceito e concepção, enquanto o segundo irá tratar da execução, utilizando cores, madeira, pedra e diversos materiais. Para Panofsky, as abordagens de Zuccari já haviam sido preparadas por teorias tais como as de Vasari, mas sua inovação está no fato de aceitar e acreditar numa imagem puramente conceitual que passa por diversos estágios até se tornar um dado humano, sensível. “Vasari que preparava [...] o terreno para as concepções maneiristas, havia interpretado o ‘desenho’ como a expressão visível do conceito formado no espírito e pensava que o conceito, por sua vez, derivava da contemplação dos dados concretos; [...]” (PANOFSKY, 2000, p. 81). Nesse caso seus sucessores foram mais adiante em relação a Vasari e “[...] haveriam de transformar essa interpretação ainda muito ‘mediatizante’ do conceito numa concepção por assim dizer, estritamente conceitualizada [...]” (PANOFSKY, 2000, p. 81). O desenho seria, então, como a luz, “o olhar interior do espírito”. Os escritos de Zuccari questionam principalmente, o seguinte ponto: como uma representação artística é possível? “O autor começa — de acordo com o espírito de seu tempo e fiel ao método aristotélico — por afirmar que a obra deve manifestar o que necessariamente se formou no espírito do artista” (PANOFSKY, 2000, p. 84).

Conforme Zuccari, o desenho interior é uma forma ou ideia que reside na mente e que designa com clareza as coisas que representa. Trata-se de uma concepção que traz a metafísica como forma de pensamento. Se o desenho é emanado pelo espírito e se assemelha ao espírito Divino, ele é capaz “[...] de produzir dentro dele as formas espirituais de todas as coisas criadas e transferi-las para a matéria” (PANOFSKY, 2000, p. 87). Assim, segundo a interpretação de Panofsky: “Não é a percepção sensível que está na origem da formação das Ideias; ao contrário, é esta que (por intermédio da imaginação) põe em movimento a percepção sensível; os sentidos, de certo modo, só são convocados para esclarecer e animar as representações interiores” (PANOFSKY, 2000, p. 88). Para Zuccari, o princípio ativo do desenho é a linha formada pelo ato visual, porém o corpo visual e substantivo deste é menos

nobre que a alma e seu conceito interno. O corpo do desenho e suas intervenções são faculdades do juízo e operações do intelecto.

Bernice Rose (1976), ao falar sobre a produção contemporânea dos anos de 1960, retoma os escritos de Panofsky acerca das teorias do século XVI expostas por Federico Zuccari sobre o desenho interno (ou interior, conceito ou ideia) e externo (autográfico ou grafológico). A preocupação sobre as características próprias ao desenho, ou seja, quanto a sua concepção, levaram a direcionamentos que confrontam diretamente suas duas qualidades (conceitual e grafológico), conduzindo a novos encaminhamentos históricos e a novas proposições. Um desses encaminhamentos de origem gráfica está relacionado à invenção da colagem no início do século XX, com o cubismo que trouxe algumas transformações à arte como um todo, atingindo as elaborações sobre o desenho. Mais especificamente as duas inovações de origem gráfica viriam da colagem surrealista proposta por Max Ernst e da escrita automática e aleatória empregada pelos artistas surrealistas.

As colagens de Max Ernst justapunham elementos contraditórios entre si numa espécie de elaboração desconexa e alucinante. Este procedimento traz uma abertura aos processos gráficos no sentido de estarem receptíveis a hibridismos, colocando o desenho como um campo propício aos sinais do fazer. Já a escrita aleatória empregava técnicas aparentemente mecânicas como a frotagem, cujo objetivo estaria no fato de ativar os processos inconscientes. A frotagem se dá por contato direto com o material que dispensa a intermediação da observação e da representação. Tal encaminhamento recaía sobre a tendência de fazer com que o desenho se concentrasse em seus elementos abstratos, que se opunha à ideia de uma estrutura de relações hierárquicas, entre focos de atenção e temas secundários. Assim, o desenho deixaria de ser um meio, que fica escondido entre outros temas mais importantes, passando a ser todo ele um processo, uma forma de deixar o pensamento aparente através de seus rabiscos, garatujas e sobreposições.

Durante algum tempo, que se estende em certa medida à arte moderna, o desenho era associado a esboços que não eram por si próprios um fim. Concomitantemente, artis-

tas como Francis Picabia e Paul Klee desenhavam de forma autônoma na primeira metade do século XX, o que contribuiu para um alargamento da noção de desenho. Se o processo estivesse visível através do esboço, a pintura se tornaria inacabada e incompleta. Através desses procedimentos os papéis são invertidos e mostram, cada vez mais, a inadequação das concepções hierarquizantes em relação às linguagens do desenho e da pintura. Tal fator coloca uma abertura para pensar o conceito de processo como algo que se mostra permeando todo o trabalho. O que parece reforçar o caráter conceitual. Pensamento que se delineia em relação ao grafológico: a mão que busca experimentar diversos procedimentos como colar, registrar, armazenar e guardar.



Fig. 57. Willem de Kooning , Woman with a Green and Beige Background, óleo sobre papel, 72.4 x 57.8cm, 1966.

No que tange aos formatos e tamanhos dos desenhos, os encaminhamentos para o entendimento quanto às suas diversificações vem, também, da percepção de que em alguns trabalhos os meios e os fins podem se confundir, constituindo um todo inseparável. Segundo as considerações de Rose, acerca de certos trabalhos de De Kooning, como na série Women (fig. 37), não há distinção no método de trabalho dos pequenos aos grandes, todo ele é igualmente autográfico e espontâneo nas imediações de suas marcas. E é também igualmente destrutivo no que se refere às ideias tradicionais de acabamento.

As teorias mais numerosas sobre o desenho, conforme Jacqueline Lichtenstein (2006), são datadas do século XV e XVI, o que não quer dizer que não se tenha produzido nada antes, nem depois desse período. Esse recorte temporal nos mostra discursos acirrados em relação ao papel do desenho e da cor na arte. O desenho, no período dos séculos XV a XVI, é associado à concepção e a ideia. Guardadas as devidas diferenças, ele possui, como essência, o papel formador e intelectual que dá origem às outras linguagens. Para Vasari (1511- 1574), o desenho é o pai da pintura e da escultura que o identifica com as concepções intelectuais e projetivas que lhes são atribuídas. Segundo Lichtenstein (2006), Vasari joga com o duplo sentido da palavra disegno que significa, ao mesmo tempo, concepção e contorno, projeto e execução manual, o que o coloca sob duas instâncias: teórica e prática. “Expressão sensível da idéia, fonte da invenção pictórica, o desenho confere à pintura a dignidade de uma atividade intelectual” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 19). Conforme a mesma autora, a palavra *des-*

sein, em francês, conserva o duplo sentido de desenho e ideia até o século XVII. Atualmente, na língua francesa, *dessin* (desenho) e *dessein* (intenção, projeto) são distintos, assim como no inglês distingue-se *drawing* de *design*.

No texto intitulado *O mito da pintura*, Lichtenstein (2004) afirma que, a partir do Renascimento, certos textos de Alberti e Leonardo mostram que: “[...] a excelência da pintura não poderia ser reduzida à prática, ainda que magistral, mas que ela se afirma por meio da teoria” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 21). Seguindo por esse caminho de um pensamento teórico prático que vai se afirmando no decorrer da história da arte, Lichtenstein se refere a Zuccari como um pintor representativo do maneirismo que se mostrara merecedor do título de pintor-filósofo em consequência de sua produção. “Zuccari é apresentado como um pintor e um teórico exigente que conhecia bem a filosofia de Aristóteles ‘provavelmente através do tomismo’”²¹ (LICHTENSTEIN, 2004, p. 42). Em seu livro *Idea de’ pittori, scultori ed architetti*, publicado em 1607, Zuccari expõe sistematicamente o desenho interno ou desenho interior como sendo ideia, concepção. “Os autores que o precederam tinham atribuído à Ideia uma universalidade abstrata, pouco suscetível de explicar com precisão a atuação intelectual do ato criador na pintura” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 42). O mérito do pensamento de Zuccari, de acordo com a autora, está no fato de que ele identifica e nomeia a função do desenho e o papel do pensamento na criação pictórica. “A audácia de Zuccari está em afirmar que o desenho é a própria idéia, que se produz no intelecto como signo divino” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 43). Zuccari explana, em alguns trechos de seu livro, sobre a etimologia da palavra *disegno* como *signo do nome de Deus*, ou seja, como imagem projetiva que internamente é mais espiritual que externamente, pois vive no intelecto, e por isso, é semelhante às coisas divinas. Conforme as palavras do autor:

O disegno, que tem autoridade ampla, absoluta e geral para reger e governar esta república de signos e este intelecto humano como lugar-tenente, imagem e semelhança de Deus em nós, [...] com seu próprio nome DI-SEGN-O que, como se vê e se disse, outra coisa não denota que signo de imagem e semelhança divina na nossa alma (ZUCCARI, 1758, citado por LICHTENSTEIN, 2004, p. 47).

21 A autora se refere aqui a São Tomás de Aquino (1225-1274).

Ainda em relação aos trocadilhos com a etimologia das palavras que, conforme Lichtenstein, era uma prática do período maneirista, Zuccari segue relacionando a palavra desenho aos números de letras que ela contém. O sete, para ele, seria um número perfeito, porque contém o três e o quatro (par e ímpar) e sintetizaria, assim, as propriedades divinas, dentre as quais se encontra a criação: “[...] e a ele se podem atribuir as sete operações singulares de Deus: criar, gerar, avivar, alimentar, multiplicar e dar espírito e vida, e manter o que foi criado” (1758, citado por LICHTENSTEIN, 2004, p.47).

3.2 Reservatório como possibilidade do desenho contemporâneo

Considerando o fato de que as ideias de desenho interno (conceito) e externo (marca, inscrição grafológica e autográfica) ajudam a perceber a formação do pensamento sobre o desenho, os *Reservatórios* estão diretamente ligados a estes conceitos na medida que são alimentados por eles. Enquanto intencionalidade os desenhos vivem de se alimentar e de se agregar. É a capacidade gregária que permite conservar os conteúdos de suas reservas, ao mesmo tempo em que dá vazão a novos fazeres, novas formações que são sempre mostradas através de visões panorâmicas (*grade*) que impedem que haja hierarquias no que se refere aos processos e às camadas do fazer.

O que é o reservatório e em que medida ele pode ser pensado como estratégia em relação à abordagem do desenho contemporâneo? Por que reservar, armazenar? Uma das possíveis respostas está na suposição de que guardo não para tirar fora do alcance do olhar, guardo para que esses elementos possam ser vistos reagrupados, reelaborados. Conforme o poeta Antonio Cícero (2010), quando se guarda alguma coisa isso não quer dizer que ela vá sumir ao olhar. Ao contrário, se guarda para poder consultar, para se ter por perto aquilo que se deseja.

Os elementos guardados e reelaborados que são compostos por anotações, registros e observações perpassam pela linguagem do desenho. Como já foi afirmado no primeiro capí-

tulo, não são as lembranças em si que estão inscritas e que formam os reservatórios. Essas são figuradas através de elementos gráficos próprios ao campo do desenho. O que seria esse campo do desenho? Como ele é abordado em minha produção? Ao fazer essa pergunta, tomo o cuidado, novamente, de não cair em considerações fechadas que excluam as hibridações próprias a esse fazer.

Em um dos textos que compõem o livro *o Obvio e o obtuso* Barthes (1990) apresenta o seguinte título: *A pintura é uma linguagem?* A partir desse questionamento, o autor reflete e, em certa medida, coloca em crise ambas as partes que envolvem a pergunta: a arte e a semiologia. Se considerarmos a semiótica como a ciência dos signos que busca perceber os significados em diferentes linguagens, podemos, de certo modo, conceber a visualidade, a imagem, e, nesse caso, a pintura e o desenho como uma linguagem elástica e polifônica. De acordo com o autor: “[...] a imagem não é a expressão de um código, é a variação de um trabalho de codificação: não é o depósito de um sistema e sim geração de sistemas” (BARTHES, 1990, p. 136). Essa geração de sistemas faz com que estes sejam amplos ou maleáveis para se colocarem enquanto possíveis significações. No caso do desenho, pode-se pensá-lo enquanto uma formação de sistemas que permeiam o pensamento e o traçar. Aqui chegamos a uma concepção basilar de desenho e que foi pinçada em diversas etapas deste texto: o fato de o desenho se colocar próximo à ideia de origem das coisas, da gênese de pensamentos visuais.

Podemos retomar também os desenhos de Louise Bourgeois considerados pela artista como *pensamentos pluma*. Trata-se de desenhos que são trabalhos em si e são também germinadores de outras soluções e outros pensamentos. O que é importante entender dessa denominação poética dada pela artista é que seus pensamentos fugidios podem ser, em parte, elaborados ou transfigurados através de elementos do desenho: elementos como linhas, formas e cores. Esses são impregnados por conceitos, simbologias que dão significado aos trabalhos, tornando-se a razão de ser e existir dos pensamentos.

Se o desenho é pensamento visual que perpassa pela linguagem, é também origem e

destino. Volto então à ideia de origem abordada por Benjamin (1963) como sendo não tanto uma fonte ou gênese, o que imporia certa distância. O que parece estar presente em sua concepção de origem é que se trata de algo que pertence à história, mas que também possui uma proximidade em relação ao sujeito. É o fato de emergir, de vir à tona que o torna próximo. Conforme o autor: “O termo origem não designa o vir a ser daquilo que origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua torrente o material produzido” (BENJAMIN, 1963, p. 68). Talvez a origem seja o meio, o turbilhão no rio, segundo as palavras de Didi-Huberman (1998) que, ao agitar o curso das coisas, faz com que certos pensamentos e conceitos possam emergir em meio a essa trajetória.

O que o desenho faz emergir? Quais os processos e camadas que ele põe em movimento? Ele possibilita perceber olhares, tamanhos, espaços, densidades, percursos e corporeidades. As respostas a esta pergunta estão diluídas por todo o fazer que é repleto de pequenas crises, pequenos estalos e alguns vazios.

Rosane Preciosa (2010), no texto *Estimulações*, diz que, se nos perguntamos algo sobre alguma coisa, como por exemplo, sobre o desenho ou sobre a escrita, é porque buscamos ser transformados por esses questionamentos, por seus trabalhos e dúvidas. Assim, pensamento e prática se entrecruzam e se complementam.

Clarice Lispector, no livro *Água viva* (1973) diz que escrever pode ser um modo de quem tem a palavra como isca, em que se procura perceber as entrelinhas daquilo que seria a isca. “Quando essa não palavra — a entrelinha — morde a isca alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio colocar a palavra fora” (LISPECTOR, 1973, p. 23). Algumas investigações podem ser estabelecidas através das trocas entre prática e teoria, uma vez que é por meio de alguns caminhos, por vezes abandonados, que se chega a outros. O desenho me parece uma busca constante: através dele procuro colecionar olhares, formas, cores.

Os olhares que coleciono são atravessados pelos elementos gráficos, pelas linhas, mar-

cas e formas. Benjamin (2009), no texto *O Colecionador*, expõe que a coleção carrega uma proximidade com os objetos e os imbuí de um caráter tátil. O autor afirma que esse dado se opõe, em certa medida, à percepção visual. No entanto, me refiro a colecionar olhares que são transpostos pelo desenho. Nesse caso, a coleção pode ser o próprio trabalho dos *Reservatórios*, desse fazer cumulativo. O desenho vem como uma estratégia de me aproximar dessas diversas percepções que nunca são apreendidas. É a impossibilidade que move parte do trabalho. Segundo Benjamin: “Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da ‘proximidade’, a mais resumida” (BENJAMIN, 2009, p.239). Assim: “O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas)” (BENJAMIN, 2009, p. 241). Uma das táticas em fazer com que algumas das camadas dos olhares que direciono às coisas se façam presentes consiste em desenhá-las. Trata-se de uma tentativa de trazer para próximo de mim certos elementos passageiros. E é nesse sentido que entendo o colecionar, é o trazer para si que dá forma aos olhares que busco guardar. É o desenho que faz o olhar, e o olhar que faz o desenho.

Uma vez que o desenho traz a noção de um entrelaçamento entre o fazer e o pensar, ele questiona uma separação evidente entre o intelectual e o manual. Tal separação é um problema antigo que remonta a questões sociais. Marco Buti (2005), em um texto que problematiza a forma pela qual pesquisas em artes nas universidades seguem os parâmetros científicos, utilizados em outras áreas do conhecimento, aponta para o papel conceitual que o desenho possui na formação das poéticas visuais. O desenho é considerado, pelo autor, como uma forma de investigação de materiais, conceitos intensidades, cuja apresentação, exposição, é uma das maneiras de dar a ver os percursos e processos dessas investigações. “Trata-se de uma atividade mental que organiza ou desorganiza o espaço real ou representado, ligando intenção e percepção, presente em toda manifestação visual que se materializa, mas sem estar restrita a nenhum meio” (BUTI, 2005, s.p). Assim: “Desenho é, antes de mais nada, um olhar qualificado, capaz de receber e projetar simultaneamente. Pode ser o deslocamento do corpo no espaço, um encadeamento de eventos e ações, a soma significativa de espaço/tempo”. (BUTI, 2005, s.p).



Fig. 58. Rivane, Neuenschwander, Sem título, formigas, durex e saco plástico, 40 x 20 x 25 cm, 1996.

O que desejo apreender através dos desenhos? Olho para aquilo que está mais próximo de mim, ao alcance da mão, do corpo. A casa é o local onde o olhar frequentemente vagueia e percorre. É o passar diário que diz que cada dia é menos. Talvez daí venha esse desejo incessante de recolher, de juntar elementos opostos como aguadas, massas viscosas, como se a reunião de tudo isso pudesse dar conta da complexidade da percepção, do espaço e, até mesmo, da passagem do tempo, esse tempo escorregadio que insiste em passar. Os vestígios dessas percepções diárias que transcorrem pelo traçar, pelo marcar da mão e seu vacilo formam os *Reservatórios*. Penso a casa como uma espécie de casulo onde nossas aspirações, construções e nossos desejos são tecidos dia a dia, involuntariamente. Rosa Martinez (1998), ao falar sobre os trabalhos de Rivane Neuenschwander (fig. 58), nos diz que: “Uma das melhores formas de quebrar a rotina é penetrá-la plenamente, repetir até a saciedade suas estratégias, navegar pelas suas monótonas águas, magnificar seus pequenos detalhes...” (MARTINEZ, 1998, p.01). Gaston Bachelard (1993) afirma que todo lugar realmente habitado traz a noção de casa. É por isso que, mesmo quando estou em movimento, ou quando desenho em diversos lugares e sou impregnada por eles, tenho uma sensível noção de familiaridade e pertencimento. Eles passam a ser lugares/casa.

Yve-Alain Bois (2009), ao escrever sobre algumas pinturas de Matisse, se refere a uma afirmação do artista de que ele via melhor as coisas quando estava de olhos fechados. Embora isso traga algo de contraditório, o que está implícito nessa afirmação de Matisse é que vemos melhor aquilo que está impregnado em nós: “[...] você só possui realmente uma coisa por meio de uma impregnação passiva” (BOIS, 2009, p. 96). Nada melhor do que as imagens dos locais onde habitamos, elas podem estar inseridas em pedaços, aos poucos, podem vir em fragmentos, sem serem diretamente identificadas, mas habitam nossas referências mais simples e diretas.

Entre a passagem do tempo e as repetições diárias, o desenho se coloca como um exercício de apreensão: em que cada série é semelhante e, ao mesmo, tempo diferente. Semelhante porque participa do mesmo conjunto de observações, de lembranças. Diferente porque é um acontecimento, uma disposição que coloca em movimento o corpo, a mão e todos

os repertórios acumulados.

Paul Valéry, no texto *Ver e traçar*, afirma que existe uma diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la traçando, desenhando-a. Para ele são duas coisas diferentes. “Até mesmo o objeto mais familiar aos nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos que nunca o tínhamos visto realmente” (VALÉRY, 2003, p.69). Entre a mão e o pensamento que são diferentes, mas complementares, outras coisas se impõem, e entre elas segundo o autor está à memória. “Há transformação de um traçado visual em traçado manual. Mas essa operação é suspensa na duração de persistência daquilo que chamei ‘elemento instantâneo da lembrança’ ”(VALÉRY, 2003, p.71). A lembrança parece se colocar como um tipo de lacuna que se atravessa entre a mão e o fazer e alimenta simultaneamente essas etapas e construções.

Ao tecer considerações mais amplas sobre o campo do desenho, volto às concepções do desenho interno e externo, expostas por Erwin Panofsky, recuperadas por Bernice Rose. Ao retomar tais conceitos, a autora discorre sobre uma possível perda de hierarquia nos processos artísticos que direcionam o pensamento ao desenho contemporâneo. Uma vez que o desenho é visto sob estas duas propriedades (conceitual e grafológica), as produções podem oscilar entre a presença mais evidente de uma ou outra característica. O que nos faz pensar que ambas estão presentes. A consideração de que uma ideia rege um trabalho aparece em produções de artistas tais como Sol LeWitt em que o desenho pode ser analisado como uma espécie de projeto que independe da execução autográfica do artista. Esta consideração é exposta por Cristina Freire (2007), no texto *O desenho como partitura na arte contemporânea*, em que os projetos são realizados pelo artista, e assim como ocorre em uma peça musical, eles podem ser executados por terceiros. “Trata-se de uma autoria compartilhada, pois envolve o artista na concepção e na realização do projeto (*design e drawing*) e quem o executa nas diversas situações em que venha a se materializar” (FREIRE, 2007, p. 143).

No desenho autográfico, o conceito também se faz presente, assim como as marcas da mão de quem os produz. Penso aqui nos *Reservatórios* e nos vestígios como marcas e regis-

tros que têm como objetivo mostrar essa espécie de fragmentação da qual o pensamento é composto. Para Rose (1976), a teoria fixada pela tradição no século XVI do desenho interno e externo não era rigorosamente distinguida até o advento da arte conceitual. “No entanto, como primeira representação — em termos do desenho externo — o desenho continua a ser aceito como conceitual em sua essência”²² (ROSE, 1976, p. 10). Mesmo o desenho externo pode ser considerado como uma proposição mental exposta pelo artista que é complementada pelo espectador como algo também relacionado à ideia, ou seja, à concepção, à imaginação. Segundo a autora, o desenho era geralmente associado a um tipo de técnica e execução e suas características poderiam sumir em relação a outras abordagens como da pintura e da escultura. No entanto, a partir do século XX, ele passa a ser consideravelmente expandido. Ele não tem suporte específico, e pode ser realizado em uma parede, no chão, ou em qualquer lugar receptível a sua inscrição. Para Rose, desde a larga distribuição dos papéis e a redução de seus custos, ele tem sido mais fortemente identificado com os limites do formato definido pelas extremidades de uma folha de papel. Contudo, esta característica não o limita em termos de linguagem e execução. Uma vez que o desenho, nesse contexto, é pensamento visual, ele pode mesclar-se a diversas linguagens e suportes.

Conforme Tassinari (2000), um espaço em obra ou um anteparo que tem os sinais do fazer aparentes coloca em comunicação o espaço da obra com o espaço do mundo em comum. Essas modificações são também percebidas em relação ao desenho quando ele passa a ser considerado através de suas propriedades específicas e não mais apenas como esboço ou esqueleto que some em relação a outras linguagens. A abordagem hierárquica de denominações cede lugar a um pensamento reflexivo sobre seus procedimentos. É nesse sentido que podemos pensar a espacialidade dos *Reservatórios* como um lugar dos fazeres banais que admitem elementos, que os aproximam de uma espécie de coleta de anotações, registros e rabiscos. Os pensamentos ganham formas e possuem um tempo específico. É o tempo das faculdades espaciais e imaginativas que é acionado no ato de desenhar. Conforme Betty

²² Tradução minha do inglês. Texto original: “However, as the first representation — in terms of disegno externo — drawing had continued to be accepted as conceptual in its essence”.

Edwards (1984), quando desenhamos podemos acionar faculdades mentais que estão relacionadas à localização espacial e à imaginação. Talvez seja por isso que experimentamos uma sensação e concentração diferente daquela presente no ato da escrita. A anotação e o rabisco conforme coloca Barthes (1990), em relação aos trabalhos de Twombly, carregam uma temporalidade que é própria ao desenho e que se diferencia da escrita. No desenho, temos um tempo quase que suspenso que permite que tracemos algo enquanto escutamos alguém falar, ouvimos uma música ou simplesmente sentimos essa espécie de fluidez ou simultaneidade dos sentidos: enquanto a mão vaga e passeia pela superfície, os pensamentos podem estar também soltos, fluídos: “[...] o gesto é um vaivém da mão, por vezes intenso, como se o artista ‘tripudiasse’ o traçado, como um operário que, entediado [...], rabiscasse com traços aparentemente insignificantes, o papel que está a sua frente;” (BARTHES, 1990, p. 162). É como se houvesse uma atenção múltipla e, ao mesmo tempo, focada, que se aproxima do que Anton Ehrenzweig (1967) fala sobre o processo de trabalho em arte e a visão sincrética quando experimentamos uma atenção afrouxada, sutil e perspicaz.

A espacialidade trabalhada nos *Reservatórios* vai ao encontro da ideia do anteparo que possui as marcas do fazer e seus procedimentos mais banais e elementares visíveis aos olhos. Os temas também podem ser corriqueiros. A visualidade é apresentada através dos meios disponíveis à mão, como uma série de papéis que, quando reunidos se assemelham a blocos de anotações no sentido da materialização de diversos pensamentos. Leo Steinberg (1997), quando se refere ao espaço do *flatbed* como sendo uma abordagem que muda radicalmente a forma de conceber o espaço do trabalho, faz alusão aos trabalhos de Rauschenberg como um reservatório de entulhos e referências concretas livremente associadas. Por esta via, a mudança é radical no sentido de que os trabalhos não são visionários, nem possuem grandes temas ou narrativas. Eles atestam as banalidades diárias, os acúmulos de referências, de imagens, de informações. Podemos pensar na mente como um receptáculo de fragmentações que passam pela ação do traçar, dos acúmulos e organizações gráficas dos diversos papéis dispostos em forma de grade. Pensamento e ação se cruzam e se atravessam.

Ao falar da mudança da arte, de uma ruptura, de um olhar visionário voltado à natureza

para o direcionamento de uma abordagem da cultura em um sentido amplo, é impossível não evocarmos o trabalho *Erased de Kooning Drawing*, de Rauschenberg. “Quando apagou um desenho de de Kooning e o expôs [...] estava fazendo mais do que um gesto de múltiplas implicações psicológicas; estava modificando — o ângulo da confrontação imaginária; deslocando a evocação de de Kooning de um espaço do mundo em algo produzido em uma escrivadinha” (STEINBERG, 1997, p. 205). O apagar, nesse caso, é mais do que o gesto de um procedimento; antes de qualquer coisa ele atesta a mudança de abordagem da arte para a reflexão de suas próprias operações. Os gestos heróicos e narrativos dão lugar aos procedimentos banais e cotidianos. Realizá-los e deixá-los à mostra é, de certa forma, discorrer sobre essa mudança, daí a constatação de que eles sejam autorreflexivos.

Andrea Hofstaetter (2008), no artigo intitulado *Desenho de De Kooning Apagado ou Wo Es war, soll Ich werden* estabelece relações entre o fazer da arte e algumas questões do pensamento de autores como Freud, Lacan e Ernst Bloch. Rauschenberg solicitou um desenho a de Kooning (fig. 39), sendo que este sabia que ele seria apagado. De Kooning não facilitou o processo, tendo empregado várias camadas de elementos oleosos em sobreposições. Rauschenberg passou dois meses tentando apagar o desenho e, mesmo assim, restavam ainda as marcas de seu fazer. Contudo, conforme Raschenberg o objetivo não era apagá-lo completamente; tratava-se mais de um fazer discursivo do que propriamente material. Ao desfazer as marcas do trabalho, o que se tornava explícito era justamente essa mudança de atitude do expressionismo abstrato voltado a subjetividade — à trivialidade exterior feita de restos e vestígios. “Enquanto algo é feito, algo é desfeito, porém ficam seus vestígios. E o que antes aí estava, que agora se deixa entrever apenas por sutis vestígios e pela indicação de um título — uma nomeação — tem um peso, uma importância, uma vitalidade, uma marca, [...]” (HOFSTAETTER, 2008, p.12).



Fig. 39. Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*. Sinais de tinta e crayon sobre papel, contendo uma legenda manuscrita em tinta (com o título da obra, autor e ano), e moldura folheada a ouro, 64,14 x 55,25 cm, 1959.

A ideia do desenho contemporâneo que ultrapassa as barreiras dos esboços e processos intermediários, ganha outras nuances em que o processo, ou seja, aquilo que parece por um instante inacabado transitório se constitui como sendo o próprio trabalho. Este pode estar impregnado por uma espécie de dispersão, conforme já foi citado no segundo capítulo.

Dessa forma, Jonathan Crary (2004) nos ensina que a dispersão é como um estado, uma parte, uma variação da atenção. Assim, ela se dá de forma oscilante, constituindo ao todo o conjunto de experiências das quais denominamos percepção. Se pensarmos nos *Reservatórios*, o que fica desses desenhos? Se reservar é guardar, é também proliferar, estender. E se o processo é o próprio trabalho que vai da percepção, da lembrança ao ato gráfico que culmina nas associações e disposições dos desenhos em grades, surgem algumas questões que estão implicadas nessas escolhas e procedimentos.

Não há hierarquia no fazer, não existe algo que some para resultar em outra coisa, tudo é processo e tudo é trabalho. E nesse tudo há a experimentação da ordem e do caos. Se o processo é feito de acúmulos, tem-se, então, diversas instaurações nas quais o estar pronto é somente um instante, que se dá, por vezes, apenas no momento da montagem, dos alinhamentos e das disposições em linhas horizontais e verticais. Volto, então, ao papel que a grade ocupa nessas diversas instaurações: ela é uma forma de disposição e também uma possibilidade de leitura. Leitura essa que dá a ver o todo numa série de suportes que foram feitos em momentos e situações diferentes, mas que, na diagramação horizontal e vertical, oferece uma visão conjunta. Uma visão que não privilegia nem esconde as oscilações entre um desenho e outro. Assim, a grade torna essas diferenças singulares e, ao mesmo tempo, gerais, totais e cumulativas, fazendo com que tudo seja visto a partir de uma lateralidade que pode ir das minúcias ao todo, ou vice versa.

considerações finais

A pesquisa de mestrado *Desenho: reservatório de vestígios* chega ao fim de uma etapa. Finaliza-se uma parte, para dar início a outra. É isso que se pretende em uma investigação em poéticas visuais: alguns percursos são traçados para que outros possam surgir.

Tudo começou a partir de minha produção prática, delimitada do final no ano de 2008. Embora o período do mestrado esteja circunscrito aos anos de 2009 a março 2011, foi no final de 2008 que se iniciou parte do conjunto de séries que apresento como resultado de minha reflexão prática/teórica.

O percurso traçado neste texto até o presente momento buscou responder a algumas questões que abarcam a constituição daquilo que eu entendo como os *Reservatórios* de desenhos. Embora algumas séries não sejam intituladas por essa denominação, elas carregam a mesma lógica: de agregar elementos que estejam muito próximos, que constituem a experiência de registrar, sobrepor, multiplicar.

Se inicialmente a noção de vestígio parecia se restringir a desenhos que tivessem uma marca autográfica contundente, no sentido de serem gestuais, demarcados pela trajetória da mão sobre o papel, o próprio andamento dos trabalhos foi mostrando que os vestígios e os reservatórios participavam de uma noção mais ampla. Uma noção que engloba várias instaurações, movimentos que remetem a uma certa desordem dos processos de feitura, a simultaneidades, e ao desejo de reunir todas essas instâncias sob o mesmo conjunto, sob o mesmo receptáculo de experiências. Os desenhos dos *Reservatórios* podem ser figurativos

ou abstratos. O que os torna vestígios é o fato de que eles são sempre permeados por um tipo de experiência com o mundo, um mundo fenomenológico no sentido do ser que percebe como um todo.

Reservatório e vestígio são duas instâncias do mesmo fazer. O vestígio pode ser considerado como uma espécie de resto, de marca que fica da relação entre percepção, gesto e suporte. Já o reservatório é a elaboração dos restos do que foi registrado e guardado. A ideia de vestígio se expande em diversas instâncias da produção. Inicialmente ela pode ser pensada a partir dos indícios deixados pela ocupação da folha delimitada através de certos gestos e traços. O que, num primeiro momento, pode ser uma experimentação do espaço de trabalho, vai ganhando sobreposições de outros vestígios: de objetos observados, de lembranças e pensamentos que vão sendo reunidos e trabalhados. São essas junções de elementos com características diferentes que constituem os trabalhos: depositórios de apreensões e anotações diversas que vão tomando corpo e forma, constituindo assim, séries e conjunções que podem sempre ser expandidas.

Os reservatórios podem ser pensados, em relação ao campo do desenho contemporâneo, como um tipo de recolhimento de processos de percepção e experimentação de traços, densidades e espessuras. Neles a tentativa, os vacilos e as dúvidas são parte do trabalho. É como se fossem feitos dessa espécie de coleção de experiências, em que a incerteza permeia desde a realização até a montagem dos trabalhos. Mas o que seria de um trabalho se não houvesse a incerteza? Incerteza de quando parar de sobrepor, de manchar, de riscar. Quando um desenho está acabado? É a diferença entre eles que dá essa medida. Dessa forma, não existem afirmações seguras ou categóricas. A certeza é uma sentença. Acredito apenas em decisões provisórias, momentâneas. Essas ficam gravadas em um determinado conjunto de organizações, de disposições das séries das grades, dos alinhamentos.

Ao refletir sobre a pesquisa em artes visuais, penso no caráter de entrelaçamento que existe entre teoria e prática que pode ser associado à questão conceitual e grafológica presente no desenho. Conforme Jean Lancri (2002) a pesquisa em artes visuais nasce de uma

dúvida, de um dado que se estabelece a partir de uma trajetória. Ambos podem se retroalimentar. Em minha produção, me arrisco a afirmar que é a mão que conduz o sentido e a trajetória reflexiva do fazer. O sentido, o conceito está imbricado, mas o percebo depois do fazer. Ele vem como consequências de escolhas, percursos, tentativas e experiências. De acordo com o mesmo autor: “Entre os artistas plásticos todos sabem, na verdade: na origem do desejo de figurar está o desejo de dar figura ao desejo (basta ler a história de Dibutades contada por Plínio o Velho);” (LANCRI, 2002, p. 21).

No decorrer da pesquisa, algumas perguntas foram sendo colocadas. Perguntas que ajudaram a pensar o que era o desenho em minha produção e o que ele implicava enquanto conceito e sentido material de características visuais.

Se nem todas as perguntas foram respondidas, é porque se tem elementos suficientes para seguir em outras direções. Assim, como num reservatório, sua propulsão está tanto naquilo que foi guardado, quanto na possibilidade de seguir juntando, reservando reunindo. Essa é uma das possibilidades que a pesquisa coloca.

O percurso no mestrado marca o final de uma etapa que foi construída a partir de partilhas, expectativas e desejos que não se encerram em dois anos. O próprio andamento do trabalho teórico/prático apresenta alguns nós que não são desenredados tão facilmente. Ou melhor, alguns precisam de tempo para serem percebidos. Há coisas na produção prática que não cabem em palavras e que são vistas apenas com o passar do tempo. Mas elas ficam gravadas, e isso quer dizer que, talvez, se trate de um recomeço que precisa ser mapeado.

referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. Do desenho. In: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins, 1975.

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

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas cidades, 2002.

BERGER, John. Draw to that moment. In: **The sense of Sight: writings**. New York: Vintage Books, 1993.

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

BOIS, Yve-Alain. Gego. Variations sur La toile de l'araignée. In: **Les Chiers Du Musée national d'art modern**. Hiver: 2009/2010.

_____. Sobre Matisse: o cegamento. In: **Matisse: imaginação, erotismo e visão decorativa**. SALZSTEIN, Sônia. (org). São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura**, Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 1999.

BUCHLOH, Benjamin. Hesse's Endgame: facing the diagram. In: ZEGHER, Catherine. (org). **Eva Hesse Drawing**. New York: Drawing Center Publication, 2006.

BUTI, Marco. **Caros Artistas, pesquisem. É suficiente**. Revista Ars nº 6 (revista do Depto . de Artes Plásticas da ECA/USP), 2005. Disponível em:< <http://www.artebr.com/marcobuti/teg.html>>. Acesso em: 25 set., 2010.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CATTANI, Iceia. O desenho como abismo. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v 13, n 23, nov. 2005.

CAUQUELIN. Anne. **Freqüentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Arte Contemporânea uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CÍCERO, Antonio. **Guardar**. Disponível em:<<http://www.2uol.br/antoniocicero/>>acesso em: 15 dez. ,2010.

CUNHA, Eduardo Vieira da. Impressões: o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 22, maio, 2005.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. **L'Empreinte**. Catálogo da exposição Centre Georges Pompidou: Paris, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 2007.
- EHRENZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- EDWARDS, Betty. **Desenhando com o lado direito do cérebro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.
- FREIRE, CRITINA. O desenho como partitura na arte contemporânea. In: DERDIK, Edith. (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac editora, 2007.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins fontes, 2007.
- GONÇALVES, Flavio. Um olhar de través, In: MARTINS COSTA, C.; JOHN, R. (orgs). **Vetor**. Novo Hamburgo: Editora FEEVALE, 2009.
- _____. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v 13, n 23, nov. 2005.
- _____. O desenho e a infância das imagens in: **Projeto Revista de Educação**, Porto Alegre, v 3 n 5 Jun./ dez., 2001.
- _____. **Armas do desenho: análise da minha produção de 1992 e 1993**. Dissertação de mestrado – PGAV – IA – UFRGS, Porto Alegre, 1994.
- GOOSEN. E. A tela grande. In: **A nova Arte**. BATCOCK, Gregori. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOFSTAETTER, Andrea. Desenho de De Kooning Apagado ou Wo Es was, soll Ich werden. In: **Revista 15**, FUNARTE, 2008.

JOHN, Richard. 16 Notas para uma definição do desenho. In: MARTINS COSTA, C.; JOHN, R. (orgs). **Vetor**. Novo Hamburgo: Editora FEEVALE, 2009.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KEHL, Maria Rita. O desejo da realidade. In: NOVAES, Adauto. (org). **O Desejo**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

_____. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, M. R., TIBURI, I. (Org.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

KRAUSS, E. Rosalind. **La originalidad de La Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

LASCAULT, Gilbert. O caos e a ordem na pintura contemporânea. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v 7, n13, Nov.1996.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. A pintura: textos essenciais. Vol. 9. **O desenho e a cor**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. A pintura: textos essenciais. Vol. 1. **O mito da pintura**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. A pintura: textos essenciais. Vol. 5. **Da imitação à Expressão**. São Paulo: Editora 34, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. São Paulo: Circulo do Livro, 1973.

- LUPTON, E. ; PHILLIPS, J. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- MAMMÍ, Lorenzo. À margem. In: **Ars publicação do Dep. De Artes Plásticas**. Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, Vol.1, n.3, 1º Semestre de 2004.
- _____. Mortes recentes da arte. In: **Tempo social** Revista de Sociologia da USP, n2 volume 12. Departamento de Sociologia USP. São Paulo, 2001.
- MARTINEZ, Rosa. O trabalho dos dias. In: **Rivane Newenschwander. XXIV Bienal de São Paulo**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998.
- MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins fontes, 2006.
- _____. O olho e o espírito. In: **Textos escolhidos**. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1960.
- MOLINA, Juan José Gómes. **Las Leciones Del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- MONTY, Liv. O sentimento do espaço. In: **Arte em São Paulo**. n.12 novembro, 1982.
- NAVES, Rodrigo. **Mira Schendel, o mundo como generosidade**. Folha de S. Paulo, 29 Março. 2009. Caderno Cultura.
- PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- POESTER, Teresa. **Sobre o desenho**. Porto Arte, Porto Alegre, v 13, n 23, nov. 2005.
- RIVERA, Tania. O retorno do sujeito e a Crítica na arte contemporânea. In: FERREIRA, G; PESSOA, F. (Org.) **Criação e Crítica**. Seminários internacionais Museu do Vale, 2009.

ROSE, Bernice. **Drawing Now**. New York: Metropolitan Museum of Art, 1976.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2001.

STEINBERG, Leo. Outros Critérios. In: **O debate Crítico**. Rio de Janeiro: Editor Jorge Zahar, 1997.

SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

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

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZIELINSKY, Mônica. Criação e Crítica. Substâncias da arte. In: FERREIRA, G; PESSOA, F. (Org.). **Criação e Crítica**. Seminários internacionais Museu do Vale, 2009.