

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

MARINA BORTOLUZ POLIDORO

CAPTURAR, ACUMULAR, RECOMBINAR:
SOBRE A ESPESSURA DA IMAGEM INSTAURADA A PARTIR DE CAMADAS.

PORTO ALEGRE

2010

MARINA BORTOLUZ POLIDORO

CAPTURAR, ACUMULAR, RECOMBINAR:

SOBRE A ESPESSURA DA IMAGEM INSTAURADA A PARTIR DE CAMADAS.

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

2010

Para Augusto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao PPGAV-UFRGS, seus funcionários e principalmente aos seus professores.

Ao Prof. Flávio Gonçalves pela generosidade das conversas, sempre desafiadoras.

Aos professores Eduardo Vieira da Cunha e Maria Lucia Cattani, pelas contribuições para esta pesquisa na qualificação e, agora também com a Profa. Leila Danziger, pela disponibilidade na banca final.

Ao apoio da Profa. Evelise Anicet Rüttschilling, sempre presente no meu percurso na UFRGS.

Aos colegas, especialmente àquelas (do clube) que viraram queridas amigas: Bettina, Denise, Fernanda, Larissa e Pauline.

Aos amigos de uma década que sabem o que significa este momento: Camila, Clarissa, Marcelo e Ramon.

Mãe, Pai e Bruno por todo apoio e carinho.

RESUMO

Esta dissertação realiza uma pesquisa em artes visuais, na área de poéticas visuais e, como tal, a produção artística da autora é o ponto de partida. Os procedimentos empregados na construção dos trabalhos são revisitados, procurando compreender o processo de trabalho, as referências mais recorrentes (como documentos de trabalho) e suas implicações conceituais. O objeto de estudo desta pesquisa refere-se a espessura, física e conceitual, de imagens instauradas a partir da acumulação e sobreposição de fragmentos capturados. A pesquisa desencadeou reflexões acerca da apropriação e a conseqüente formação de uma coleção; a reordenação de fragmentos, a sobreposição e o apagamento como conceitos operatórios; e a imagem construída em camadas.

Palavras-chaves: arte contemporânea, desenho, colagem, apropriação, espessura da imagem.

ABSTRACT

This dissertation performs a research in visual arts, in the area of visual poetics, as such, the artistic production of the author is the starting point. The procedures used in the construction of the works are revisited, seeking to understand the work process, the most recurring references (such as working documents) and its conceptual implications. The object of this research refers to the thickness, physical and conceptual, of images produced from the accumulation and overlapping of captured fragments. The research triggered discussions about appropriation and the consequent formation of a collection; the reordering of fragments, overlapping and erasure as operational concept; and the image built in layers.

Keywords: contemporary art, drawing, collage, appropriation, thickness of the image.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 01, p. 33: Marina Polidoro. *Superfícies: documentos de trabalho*. 2007-2010.
- Fig. 02, p. 37: Henri Matisse. *Jazz - Le Loup*. 1946.
Fonte: Schweisguth, 2006, p. 36.
- Fig. 03, p. 39: Marina Polidoro. *Figuras: documentos de trabalho*. 2007-2010.
- Fig. 04, p. 41: Francis Picabia. *Dada Movement*. 1919.
Fonte: Blythe; Powers, 2006, p. 7.
- Fig. 05, p. 42: Ilustração da revista *La science et la vie*.
Fonte: Blythe; Powers, 2006, p. 7.
- Fig. 06, p. 43: Marina Polidoro. *Caixa: documento de trabalho*. 2009.
- Fig. 07, p. 44: Marina Polidoro. *Gavetas: documentos de trabalho*. 2007.
- Fig. 08, p. 47: Louise Bourgeois. *Sem título*. 1967.
Fonte: Bernardac, 1995.
- Fig. 09, p. 48: Louise Bourgeois. *Sem título*. 1986.
Fonte: Bernardac, 1995.
- Fig. 10, p. 53: Max Ernst. *The swan is very peaceful*. 1920.
Fonte: Taylor, 2006, p. 57.
- Fig. 11, p. 54: Max Ernst. *Hydrometric demonstration of killing by temperature*. 1920.
Fonte: Taylor, 2006, p. 57.
- Fig. 12, p. 56: Kurt Schwitters. *Merz Picture 32 A*. 1921.
Fonte: Blythe; Powers, 2006, p. 18.
- Fig. 13, p. 57: Daniel Spoerri. *Le lieu de repos de la famille Delbeck*. 1960.
Fonte: Taylor, 2006, p. 164.
- Fig. 14, p. 65: Marina Polidoro. *Secador de cabelo II*. 2008.
- Fig. 15, p. 65: Marina Polidoro. *3x Marina A*. 2008.
- Fig. 16, p. 66: Marina Polidoro. *Garrafas*. 2009.
- Fig. 17, p. 66: Marina Polidoro. *Chá II*. 2009.
- Fig. 18, p. 67: Marina Polidoro. *Delectanon*. 2009.
- Fig. 19, p. 67: Marina Polidoro. *Festa*. 2009.
- Fig. 20, p. 68: Marina Polidoro. *n.3*. 2009.
Fotografia: Tiago Coelho.

- Fig. 21, p. 68: Marina Polidoro. *Encaixes*. 2009.
Fotografia: Tiago Coelho.
- Fig. 22, p. 69: Marina Polidoro. *Chá*. 2008.
Fotografia: Tiago Coelho.
- Fig. 23, p. 69: Marina Polidoro. *Nuvem*. 2009-2010.
Fotografia: Tiago Coelho.
- Fig. 24, p. 72: Sigmar Polke. *So sitzen Sie richtig (nach Goya und Max Ernst)*. 1982.
Fonte: www.kunstportal-bw.de/mbpolke5a.html.
- Fig. 25, p. 75: Helio Ferverza. *Rumores*. 1996.
Fonte: www.helioferenza.net/arquivo/pontuacoes/rumores/rumores05.htm.
- Fig. 26, p. 76: Mira Schendel. *Objeto gráfico*. 1967-68.
Fonte: Dias, 2009, p. 269.
- Fig. 27, p. 78: Marina Polidoro. *Também não sou boa. Série Grandes romancistas*. 2008.
- Fig. 28, p. 78: Marina Polidoro. *Às vezes, embora não com muita frequência. Série Grandes romancistas*. 2008.
- Fig. 29, p. 79: Marina Polidoro. *Parte. Série Grandes romancistas*. 2008.
- Fig. 30, p. 81: Marina Polidoro. *Às vezes, embora não com muita frequência. Detalhe*. 2008.
- Fig. 31, p. 84: Pierre Buraglio. *Les Très Riches Heures de P.B. n° 10. Série Caviardage*. 1981.
Fonte: Schweisguth, 2006, p. 54.
- Fig. 32, p. 86: Pauline Gaudin e Marina Polidoro. *Echange, para.: Cartas*. 2009.
- Fig. 33, p. 87: Pauline Gaudin e Marina Polidoro. *Echange, para.: Cartas*. 2009.
- Fig. 34, p. 88: Pauline Gaudin e Marina Polidoro. *Echange, para: Pauline*. 2009.
- Fig. 35, p. 89: Pauline Gaudin e Marina Polidoro. *Echange, para.: Livro*. 2009.
- Fig. 36, p. 94: Marina Polidoro. *Papel de parede sobre parede*. 2009.
- Fig. 37, p. 95: Marina Polidoro. *Papel de parede sobre parede*. 2009.
- Fig. 38, p. 99: Antonio Saggese. *Marcenaria*. 1989.
Fonte: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=1126&cd_idioma=28555.
- Fig. 39, p. 100: Robert Rauschenberg. *Sem título (Scatole Personali)*. 1952.
Fonte: www.palazzodiamanti.it/index.phtml?id=244.
- Fig. 40, p. 102: Marina Polidoro. *A linha contorna a margem*. 2009.
- Fig. 41, p. 103: Marina Polidoro. *A forma termina na linha*. 2009.
- Fig. 42, p. 103: Marina Polidoro. *A borda vira linha de contorno*. 2009.

- Fig. 43, p. 106: Alighiero e Boetti. *Mappa del mondo*. 1983.
Fonte: www.boettiealighiero.virtuale.org/1980s/opere_anni_80_mappa_1983.htm.
- Fig. 44, p. 106: Alighiero e Boetti. *Mappa del mondo*. 1989.
Fonte: www.boettiealighiero.virtuale.org/1980s/opere_anni_80_mappa_1989.htm.
- Fig. 45, p. 107: Rivane Neuenschwander. *Carta d'água*. 2007.
Fonte: Anjos, 2007, p. 68.
- Fig. 46, p. 109: Marina Polidoro. *Sem título. Série Muros cultivados*. 2009-2010.
Fotografia: Tiago Coelho.
- Fig. 47, p. 109: Marina Polidoro. *Sem título. Série Muros cultivados*. 2009-2010.
Fotografia: Tiago Coelho.
- Fig. 48, p. 111: Man Ray e Marcel Duchamp. *Élevage de poussière*. 1920.
Fonte: Tomkins, 2004, p. 254.
- Fig. 49, p. 112: Marcel Duchamp. *Readymade malheureux*. 1919.
Fonte: Silveira, 2008, p. 28.
- Fig. 50, p. 113: Flávio Gonçalves. *Desenho 1 e Desenho 2*. 2009.
Fonte: disponibilizada pelo artista.
- Fig. 51, p. 117: Marina Polidoro. *Através da cortina*. 2009.
- Fig. 52, p. 119: Cy Twombly. *Achilles Mourning the Death of Patroclus*. 1962.
Fonte: www.centrepompidou.fr.
- Fig. 53, p. 120: Robert Rauschenberg. *Erased de Kooning drawing*. 1953.
Fonte: Wood, 2002, p. 20.
- Fig. 54, p. 121: Leila Danziger. *Diários públicos*. 2002.
Fonte: [leiladanzigerportfolio.blogspot.com/search/label/diários%20públicos](http://leiladanzigerportfolio.blogspot.com/search/label/di%C3%A1rios%20p%C3%BAblicos).
- Fig. 55, p. 124: Marina Polidoro. *Piruetta*. 2009.
- Fig. 56, p. 125: Marina Polidoro. *Para fazer chá*. 2009.
- Fig. 57, p. 128: Maria Lucia Cattani. *2 sides / 2 lados*. 2009.
Fonte: Cattani, 2009.
- Fig. 58, p. 136: Jorge Macchi. *Monoblock (Tower Block)*. 2003.
Fonte: Pérez-Barreiro, 2007, p. 93.
- Fig. 59, p. 137: Jorge Macchi. *Guía de la inmovilidad*. 2003.
Fonte: Pérez-Barreiro, 2007, p. 101.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO • 10

1. SOBRE CAPTURAR E ACUMULAR • 27

1.1. DOCUMENTOS DE TRABALHO • 28

1.1.1. AS SUPERFÍCIES • 33

1.1.2. AS FIGURAS • 39

1.2. A APROPRIAÇÃO, O DESENHO E A COLAGEM • 45

2. SOBRE RECOMBINAR E REORDENAR • 61

2.1. DOS PAPÉIS • 62

2.1.1. SOBRE CAMADAS • 64

2.1.2. GRANDES ROMANCISTAS • 79

2.1.3. ECHANGE, PARA: • 85

2.2. DOS MUROS • 91

2.2.1. PAPEL DE PAREDE SOBRE PAREDE • 93

2.2.2. MAPAS FALSOS • 101

2.2.3. MUROS CULTIVADOS • 108

3. A ESPESSURA DA IMAGEM • 114

3.1. O PALIMPSESTO, A SOBREPOSIÇÃO E O APAGAMENTO • 117

3.2. O TEMPO VERTICAL, A PERDA DE TEMPO E A MEMÓRIA • 122

3.3. A VISTA DE CIMA, O OLHAR CARTOGRÁFICO E AS CAMADAS GEOLÓGICAS • 133

CONSIDERAÇÕES FINAIS • 142

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS • 147

INTRODUÇÃO

A pesquisa apresentada nesta dissertação tem como ponto de partida o meu trabalho artístico, sobre o qual é feita uma análise reflexiva, que engloba questionamentos referentes ao processo de trabalho, dos pontos de vista formal, poético e conceitual. Para tanto, esta pesquisa centra-se na minha produção artística recente, abrangendo os resultados de experiências realizadas com desenho a partir de janeiro de 2007, que se desdobraram em outros trabalhos desenvolvidos durante o período do mestrado, até o início do ano de 2010.

Simultaneamente ao processo de criação, é realizada pesquisa teórica que serve de base para o desenvolvimento da dissertação, dando suporte para as reflexões que emergem das experiências artísticas. Assim, a prática artística e a reflexão escrita configuram dois momentos de importância equivalente que resultam em duas produções distintas, porém articuladas e complementares. O trabalho desenvolvido em ateliê precede a escritura da dissertação e é determinante na definição do mapeamento teórico da pesquisa.

Observar a prática artística pessoal com olhar crítico em busca de estratégias e modos operatórios é uma maneira de acessar o processo de criação e de instauração das

imagens. Esses procedimentos e operações, mais do que indicarem as ações e lógicas utilizadas na produção de um trabalho, estão carregados de significados e, conectados com conceitos, sugerem relações e pontos de ancoragem para a pesquisa. A identificação das estratégias e conceitos operatórios aponta implicações que contribuem para a definição do objeto de estudo. Por outro lado, a reflexão teórica é capaz de influenciar o trabalho artístico, uma vez que elucida questões ali presentes, aponta caminhos e provoca desdobramentos.

O objeto de estudo desta pesquisa refere-se à espessura da imagem instaurada a partir da acumulação e sobreposição de fragmentos capturados, que tanto inscrevem quanto apagam. Aqui, a espessura da imagem é tratada como um conceito operatório, que envolve desde a maneira como componho as minhas colagens, sobrepondo além de justapor finos papéis que somam-se uns aos outros formando um novo corpo mais espesso. Essa qualidade é reforçada pela acumulação de gestos meus e pela memória própria dos materiais apropriados. Por fim, refere-se a idéia de espessura implicada na linguagem e na possibilidade de diferentes abordagens que alcançam significações específicas.

As sucessivas sobreposições desgastam a imagem, de maneira que esta se forma em um corpo impregnado: acumulam-se nessas imagens também tempo e memórias. Memória como registro, retenção e testemunho; imagem embaçada, contaminada, desbotada, com as qualidades características das imagens lembradas. As sobreposições de papéis, imagens e superfícies, vindas de lugares diferentes e apropriados de maneiras distintas, criam níveis, camadas de interpretação, de maneira que a espessura da imagem sobre a qual me proponho a investigar aqui é tanto física quanto conceitual.

O eixo central refere-se a algumas questões dentro do campo do desenho e unidas por meio da colagem, que abordam uma imagem cuja produção envolve operações de captura, acumulação e reordenação de fragmentos. Produz-se uma nova imagem, um novo corpo construído a partir de realidades distantes – “é que, na arte contemporânea, a origem da obra não vem de um original puro, inaugural, mas do que, já sendo conhecido, leva a novas configurações” (Tassinari, 2001, p. 90). Assim, as questões que interessam e movem esta pesquisa: a apropriação e a conseqüente formação de uma coleção; a acumulação, o palimpsesto que daí resulta e os apagamentos mal-sucedidos.

Nessa direção, a dissertação propõe-se a investigar, por meio da minha produção em artes, acerca da espessura das imagens que ganham corpo ao serem criadas a partir de diversas camadas. Estas camadas incluem novos elementos, ao mesmo tempo em que escondem partes anteriormente já incorporadas ao desenho. Operações que desgastam a imagem também integram a sua construção: fazer e desfazer como parte de um mesmo processo. Dessa maneira, uma das hipóteses desta pesquisa refere-se a posição do apagamento na construção de imagens, atribuindo-se uma relevância ao apagamento que é equivalente a de que está imbuída a inscrição.

A instauração da imagem a partir da acumulação cria diversas frentes e fundos: algumas camadas revezam-se no primeiro plano, sobem à superfície para logo adiante submergir, deixando rastros. Um vislumbre de algo que é encoberto e pode reaparecer em outro ponto do desenho. Pode-se enxergar aqui um ponto de interesse – a fenda – semelhante ao que Barthes coloca acerca do prazer e da fruição do texto: “é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: *a encenação de um*

aparecimento-desaparecimento” (2008, p. 16, grifo meu). Em uma visão fragmentada percebemos algo que não se mostra por inteiro, o que indica que há mais coisas a serem vistas e que poderiam ser descobertas.

A acumulação que deixa escapar essas fendas também provoca o adensamento e a saturação da imagem: em um mesmo espaço estão concentrados diferentes elementos visuais que já encerram em si mesmos conteúdos que foram trazidos do lugar de onde foram acessados. Esses conteúdos multiplicam-se devido aos novos encontros estabelecidos pelas aproximações causadas pelo meu desenho: novas significações que são fabricadas e constituídas justamente pelo acúmulo. Ainda, esse aparecer-desaparecer provocado pela acumulação produz uma modulação com baixa hierarquia daquilo que está aparente no desenho, uma vez que as relações entre figura e fundo não se apresentam tão nítidas.

Ao pensar a espessura, parte-se das camadas de fragmentos que se entrelaçam e, mais do que isso, espera-se lançar um olhar sobre uma outra espessura: aquela que é constituída por diferentes camadas de significação. Camadas essas que são resultantes da aproximação forçada de realidades distantes, tão distantes – tempo e espaço – quanto as estampas de William Morris o são das iluminuras medievais, da padronagem de toalhas de plástico, de mapas e desenhos técnicos. Ao serem colocados lado a lado, justapostos, em contigüidade, essa distância passa a ser convertida em aproximação. É o que acontece nos trabalhos a partir dos quais será realizada a reflexão que ora introduz-se, porém, ainda que unidos em um novo corpo – o corpo do desenho – mantém-se um estranhamento, uma borda.

Assume-se aqui uma abordagem de artista. Sendo assim, esta escrita coloca-se do ponto de vista da feitura da obra: a relação com o processo de trabalho pessoal tem o intuito de reconhecer e problematizar questões intersubjetivas que emergem da

experiência prática, bem como reverberações em propostas de outros artistas. Nesse sentido, a motivação que conduz essa reflexão refere-se às questões processuais e poéticas implicadas na apropriação como estratégia de produção de imagens. Parte-se de análise sobre os procedimentos e sua contextualização conceitual, estabelecendo-se comparações diferenciais – seja por proximidade, seja por afastamento – com outros artistas e teóricos.

Nesse sentido, especialmente nas conversas estabelecidas com artistas, suas obras e modos de fazer, não caberá nesta dissertação fornecer panoramas das suas trajetórias e produção artística. As obras são selecionadas a partir das descobertas de pontos em comum entre as pesquisas em arte e porque tocam em assuntos de interesse, de maneira que sabe-se que as análises aqui empreendidas não darão conta da sua totalidade e complexidade. Assim, não se pretende nivelar suas obras por essas considerações, nem reduzi-las às questões que, na maioria das vezes, são apenas um de seus muitos aspectos.

O primeiro capítulo reúne as considerações sobre as operações de capturar e acumular, iniciando pela análise dos documentos de trabalho¹. Esses documentos podem ser bastante amplos, desde anotações, objetos, fotografias, imagens, ou qualquer outro material, que participe direta ou indiretamente da criação artística. Podendo ser criados ou apropriados antes, durante ou depois da feitura das obras, mais do que esboços ou referências, eles contribuem de maneira decisiva para a constituição do pensamento visual, poético e conceitual do artista.

¹ A expressão documentos de trabalho é utilizada aqui seguindo a conceituação definida pelo projeto de pesquisa *Documentos de trabalho: percursos metodológicos*, coordenado pelo Prof. Dr. Flávio Gonçalves, vinculado ao grupo de pesquisa Dimensões artísticas e documentais da obra de arte e ao PPGAV – IA – UFRGS.

No caso específico da minha produção pessoal, a reflexão acerca dos documentos de trabalho identificou, a partir das aproximações estabelecidas devido às suas qualidades, bem como pela função que representam no processo de criação, dois grupos de documentos: as superfícies e as figuras. As duas coleções são permanentemente alimentadas e configuram-se como matéria-prima para a elaboração dos trabalhos. Nessa etapa da dissertação realiza-se uma reflexão poética que procura reconhecer e contemplar os documentos, articulando as conexões com o processo de trabalho, o que contribui para esclarecer as estratégias e procedimentos empregados na criação das obras desenvolvidas, como, por exemplo, a aproximação com a bricolagem. O *bricoleur* opera a partir do seu entorno, com fragmentos e resíduos para construir novas estruturas, ao invés de sair em busca dos materiais de que necessita para completar o seu projeto (Gonçalves, 1994).

A distinção entre as superfícies e as figuras é feita para fins de análise, pois no cotidiano do trabalho elas coexistem sem que sejam estabelecidas precedências ou hierarquias. Ainda assim, a formação desses dois grupos deve-se ao fato de possuírem qualidades distintas e específicas. As superfícies são consideradas pelas características intrínsecas aos papéis, bem como as cores e texturas que possam ser aplicadas sobre eles. Compõem um grupo com diferentes papéis que carregam texturas, estampas e campos de cor.

Estes documentos de trabalho provocaram um olhar sobre a abstração e o ornamento, que é embasado nesta dissertação pela revisão teórica desenvolvida por Paim – que busca na história da arte e do design debates significativos que possuem como cerne o ornamento – e o pensamento sobre a pintura abstrata de Greenberg. Além disso, o trabalho de Matisse, que realça em seu pensamento sobre a produção artística, o

prazer vinculado à beleza: “um quadro numa parede deveria ser como um buquê de flores num interior” (Matisse, 2007, p. 357).

Por outro lado, as figuras são representações visuais sintetizadas, desenhos de contorno que desprezam as modulações de luz e sombra: iluminuras medievais, mapas e ilustrações técnicas e informativas. O foco desta seção da dissertação é deslocado para um dos fundamentos mais básicos e essenciais do desenho: a linha. O texto de Bernice Rose, que tem como assunto o desenho, e o processo de trabalho de Francis Picabia, especialmente na feitura das pinturas e desenhos mecânicos, contribuem para a reflexão empreendida nessa etapa do texto. Aqui será enfocada a qualidade projetiva característica do desenho construído a partir da linha.

Dada a sua importância na minha trajetória, segue-se a isso um segundo sub-capítulo que disserta sobre o desenho e a posição que este ocupa na arte contemporânea, especialmente quando relacionado à apropriação. No desenho contemporâneo os elementos gráficos extrapolam a função que lhes era tradicionalmente atribuída, a de figurar objetos, além de desvincular-se da forte idéia de preparação, exercício e esboço de que passou tanto tempo imbuído. Ao conquistar autonomia como poética, a linha passa a ser valorizada como base essencial do desenho, acompanhada da valorização do processo sobre o resultado final: se a concepção moderna de linha a define como pontos que se deslocam no espaço, o desenho passa a ser também registro da ação e do percurso do artista – e seu corpo – sobre a superfície do papel.

Aponta-se a colagem, a frotagem e o desenho automático como as bases da renovação do desenho como expressão autônoma e como um meio capaz de realizar cruzamento de técnicas, procedimentos e matérias. O uso da colagem, bem como de outros procedimentos de apropriação, “torna explícito o campo híbrido que é tão caro ao processo de experimentação no desenho” (Gonçalves, 2009, p. 2).

A colagem, considerada dentro do campo do desenho, metamorfoseou-se e recriou-se diversas vezes, o que impossibilita a sua simples definição como trabalhos realizados com cola e papel. Mais do que isso, fechando o primeiro capítulo, reconhece-se a interdependência do fenômeno da colagem com as estratégias de apropriação. Refiro-me aqui ao que Rosalind Krauss (2006) chama de “princípio incorporador” da colagem: a inserção de um pedaço de papel de parede em um desenho abre precedentes para todo o tipo de incorporação, desde as mais formais às mais conceituais.

Além da captura, do ato de apoderar-se de algo, há um deslocamento, que o desprende e o afasta de sua origem. De maneira que o elemento que foi apropriado está fora do seu lugar, fora de propósito, desviado da sua função original. Assim, deve-se considerar que a retirada de algo do seu contexto inicial e sua inscrição em outro provoca importantes alterações de sentido: nesse novo lugar que passa a ocupar, cada imagem é obrigada a estabelecer novas relações, produzindo outros significados.

Para formular o pensamento sobre as questões relativas ao desenho, à colagem e à apropriação, contamos especialmente com a companhia dos teóricos: Walter Benjamin, lembrando o seu projeto das Passagens; Bernice Rose, que retoma historicamente os lugares ocupados pelo desenho na arte; e Brandon Taylor, que o faz pela colagem. Dos artistas, destacamos as invenções de Max Ernst, o processo de trabalho de Kurt Schwitters e Daniel Spoerri e a maneira de pensar e utilizar-se do desenho de Louise Bourgeois.

O pensamento de Walter Benjamin é uma referência importante para a formulação dessa dissertação, especialmente os seus conceitos de origem – com sua concepção da história ligada a ele – e de aura – como a distância necessária à experiência. Aqui aparece a possibilidade de “atualização de certas figuras do passado, cristalizadas sobretudo pela arte e que esperam ser salvas do esquecimento, da

denegação, do desconhecimento” (Rochlitz, 2003, p. 15). A história como montagem dos fragmentos e rastros, que abriga a possibilidade de sobrepor momentos históricos de maneira a proporcionar que o presente encontre o passado. Considerando também que o resgate do passado pode ajudar a esclarecer o presente.

Ainda, os escritos de Benjamin são bastante significativos para a compreensão das operações de apropriação na arte. Destaca-se aqui o projeto das Passagens, onde o filósofo alemão apresenta a história cotidiana da modernidade e, para isso, propõe como método de trabalho a montagem literária e a intenção de “desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (Benjamin, 2006, p. 500, N1,10). Nada mais adequado em se tratando de apropriações.

O segundo capítulo – *Sobre recombinar e reordenar* – parte mais especificamente para a análise das obras, do ponto de vista da sua feitura. Os desdobramentos dessas análises tecem relações conceituais e poéticas, tendo como centro o meu processo de trabalho. Considerando-se a relação com as coleções que compõe os meus documentos de trabalho, este é o lugar do seguinte questionamento: seria cada obra uma tentativa renovada de reordenar o caos dessas coleções? Sendo que a idéia de caos é utilizada aqui no sentido de que esses documentos certamente não satisfazem a definição de coleção como um agrupamento de objetos de uma mesma natureza classificados racionalmente.

As análises dos trabalhos são aqui divididas em dois sub-capítulos para facilitar a abordagem das questões processuais, poéticas e conceituais mais evidentes em cada um. O primeiro grupo traz os trabalhos onde o papel tem importância primordial. Para esta abordagem ele não é o suporte neutro que recebe passivamente o desenho, ao invés disso, aqui o suporte é construído juntamente com o desenvolvimento da imagem como um todo. Os trabalhos abordados nesta seção são compostos de

diversas camadas de papel, que se fazem presentes, com maior ou menor ênfase, na superfície do desenho. É nesses desenhos que a relação com os documentos de trabalho fica mais evidente.

Retoma-se a questão do desenho em sua relação com o papel. Por meio de ações como cortar, rasgar, furar, colar e agregar aos desenhos materiais diversos, a feitura desses trabalhos aproxima-se da confecção do papel. Operações que, ainda que maltratem a superfície do papel, para Moraes (2005) foram necessárias para afirmação do desenho como meio autônomo de criação artística. Aqui serão abordados os trabalhos das séries *Sobre camadas* – que engloba experiências de três anos produzindo novas combinações e composições a partir dos documentos de trabalho – *Grandes Romancistas*, bem como o trabalho em forma de trocas de correspondências, desenvolvido em parceria com a artista Pauline Gaudin, *Echange, para:*.

Além das questões sobre o uso do papel, das apropriações e da colagem, a reflexão sobre os procedimentos adotados nesses trabalhos acaba por suscitar ainda questões acerca da leitura, da visualidade da palavra escrita, da página impressa e de projetos realizados em colaboração. Para tanto, alguns artistas e escritores fornecem pontos de apoio: Sigmar Polke sobre apropriação e sobreposição de imagens, os objetos gráficos de Mira Schendel e a série *Caviardage*, do francês Pierre Buraglio; Flusser e a designer Ellen Lupton, para pensar a escrita pela sua condição gráfica.

O segundo sub-capítulo aborda os trabalhos em que a cidade passa a ser incluída: o muro como linha de contorno; a cidade como colagem. Essas obras são frutos de desdobramentos da investigação anteriormente exposta. Na tentativa de ampliar a coleção de superfícies, foi iniciada uma busca por texturas e sobreposições nos muros da cidade. Desde o outono de 2008, passo a procurar nos muros camadas de tinta acumuladas, sobrepostas e descascadas, onde interfiro: incluo mais uma camada,

com a colagem de um recorte de papel de parede, para então fotografar. Essas ações acabaram por desencadear trabalhos que relacionam as sobreposições e o desgaste da imagem à cidade, aos muros e aos mapas, sendo o primeiro deles *Papel de parede sobre parede*.

Como referência para o formato dos recortes de papel de parede, utilizo o contorno de mapas, por perceber em suas formas semelhanças com os contornos da textura produzida pelo descascado das paredes. O recorte no papel de parede traça uma linha de contorno, como a linha que desenha as áreas do mapa, como o muro separa propriedades. Assim, reforça-se a relação entre a linha de contorno, o muro e as linhas que demarcam os territórios: “nada pertence ao risco, que só liga ao separar. O traço marca fronteiras, intervalos sem apropriação possível” (Peixoto, 2004, p. 195). A espessura do muro também não pertence a nenhum dos vizinhos nem ao espaço público, ao mesmo tempo em que está a serviço de ambos.

Como resultado dessas preocupações, desencadearam-se trabalhos que investigam os desenhos de mapas desterritorializados e falsos, bem como passei a “cultivar” dois muros. São duas séries de trabalhos: (1) *Mapas falsos* são desenhos realizados a partir das linhas formadas pelas rachaduras e craquelados dos muros fotografados anteriormente; (2) *Muros cultivados* são duas placas de gesso acartonado sobre as quais foram aplicadas muitas camadas de tinta que são descascadas, por mim e pela ação do tempo.

Nesse momento é relevante pensar a cidade, sua representação, suas linhas e superfícies. O estudo que Hannah Arendt realiza em seu livro *A condição humana* ajuda na compreensão da construção das cidades como uma maneira de organização da vida social e da preservação da vida privada. As fotografias de Antonio Saggese, as *Scatole Personali* de Robert Rauschenberg, os mapas-múndi bordados de Alighiero e Boetti e

os mapas desenhados com a ajuda da chuva de Rivane Neuenschwander, trazem elementos que enriquecem essa discussão. Por fim, alguns trabalhos específicos de Duchamp, um deles em parceria com Man Ray colaboram para considerar experiências artísticas em que parte da sua proposição depende da espera pelos rastros e pela deterioração causados pela passagem do tempo.

Relevante parte dos meus trabalhos abordados nessa pesquisa possuem uma escala reduzida. Sendo trabalhos pequenos, convidam o espectador a uma aproximação, inclusive física, oferecendo delicadamente a possibilidade de espiar que coisas são essas que decidi guardar. Do ponto de vista do processo de feitura da obra, trabalhar em pequenos formatos também sugere uma dimensão de intimidade: com os materiais ao alcance da mão, construo meus desenhos como quem organiza seus guardados, como quem produz um pequeno objeto, como quem borda pequenos detalhes, quase imperceptíveis individualmente, porém encantadores no conjunto, como aqueles que enfeitam os vestidos femininos que chamavam a atenção de Mallarmé. O poeta francês considerava “todos os detalhes de um vestido, e cada detalhe de sua descrição, como ‘os mil nada encantadores’ destinados a sugerir menos a materialidade de uma presença objetiva diante dele do que um efeito global mágico, evanescente, não diferente do que ele buscava na poesia” (Krauss, 2006, p. 72).

A pequena escala que concentra uma quantidade de camadas reforça a idéia de imagem saturada e condensada, apontada anteriormente nesta introdução. Bachelard também percebe isso, quando ao pensar a miniatura e as coisas pequenas, afirma que nelas “os valores se condensam e se enriquecem” (2005, p. 159). Condensar refere-se à ação de tornar algo mais denso e consistente, o que pode ser conseguido por meio da reunião e agregação dos seus elementos. Nesta pesquisa – independente da escala, uma vez que no desenvolvimento do trabalho realizei experiências com tamanhos maiores –

a junção de imagens e superfícies condensa em uma imagem as diferentes significações que carregam dos lugares de onde foram retiradas. Produz-se assim uma imagem saturada, impregnada e espessa de camadas e possibilidades de leituras.

É seguindo essa direção que chegamos ao terceiro capítulo – *A espessura da imagem* –, que retoma e aprofunda alguns pontos que foram levantados no decorrer do texto, divididos em três grupos relacionados entre si: (1) *O palimpsesto, a sobreposição e o apagamento*; (2) *O tempo vertical, a perda de tempo e a memória*; (3) *A vista de cima, o olhar cartográfico e as camadas geológicas*.

Ainda, neste capítulo trago outros trabalhos desenvolvidos durante o mestrado, além dos já mencionados no capítulo anterior. São experiências que utilizam do formato de livro de artista e de videoarte: o vídeo *Através da cortina* e dois *flip books* que também são apresentados no formato de vídeo: *Piruetas* e *Para fazer chá*. Dessa maneira, acompanham os relatos desses trabalhos reflexões a cerca do livro de artista e do videoarte, apoiadas nos estudos de Paulo Silveira e Arlindo Machado, respectivamente.

A primeira parte do terceiro capítulo é dedicada à idéia de palimpsesto, consequência das recorrentes operações de sobreposição e apagamento. Esse conceito, caso tomado literalmente, refere-se aos pergaminhos que por seu alto custo e escassez eram reutilizados, depois de realizada a raspagem do texto pré-existente, termo estendido também aos manuscritos sob os quais são descobertas escritas anteriores. Na idéia de palimpsesto, com a acumulação de significados nas várias camadas, mais ou menos aparentes, se não invisíveis de todo, está a necessidade de revelar o implícito à superfície, desenterrando aquilo que não mais se vê: o sugerido, o intuído, o pressuposto, o transformado, o desaparecido, o lacunar. A sobreposição no meu trabalho tem importância na medida em que permite a escavação, a descoberta das

diversas camadas de significados de que está impregnada a imagem e que compõem a sua espessura.

Reflexões acerca do tempo tomam a segunda parte deste capítulo, primeiramente com a visão que Bachelard apresenta, onde o tempo é composto de instantes e a sensação de continuidade é resultado da monotonia produzida por instantes que se parecem entre si, em contraposição a duração real do tempo proposta por Bergson. Percebo um ponto de contato entre esse pensamento sobre o tempo e o meu trabalho, pela possibilidade de relacionar a sobreposição de camadas com a sobreposição de instantes, de decisões arbitrárias como guardar cada uma dessas coisas e desprezar outras. Ainda, a distinção que Bachelard faz entre o tempo comum, que corre horizontalmente, e o tempo poético adensado e vertical, retoma questões do primeiro sub-capítulo e aponta para o tema do último.

Antes disso a questão do tempo ainda nos ocupa. Mais especificamente, trata-se também neste texto sobre a aparente perda de tempo que existe na produção de coisas que, como se já não bastassem os detalhes serem tão sutis que exigem atenção e algum tempo para serem percebidos, ainda são investidas de tentativas de apagamento. Aqui encontramos a figura mitológica de Penélope que, na espera por Ulisses, desfia à noite a peça tecida durante o dia. Porém, com essa ação de desfazer, ganha mais tempo, ao invés de desperdiçá-lo ou perdê-lo.

Assim como Penélope, nesta pesquisa dá-se atenção ao apagamento como operação significativa na construção de imagens, mesmo que não seja de todo eficiente e a obra permaneça impregnada com a memória e os vestígios de cada uma dessas ações. O artista americano Robert Rauschenberg no desenho *Erased de Kooning Drawing*, ainda que estabeleça uma ruptura com o passado, não consegue apagar nem a importância artística de Willem de Kooning, nem o fato de que este era e, mesmo

transformado pela tentativa de apagamento, ainda é um desenho. Mais do que isso, ao apropriar-se de um desenho para apagá-lo, o artista desenha um novo: a desconstrução permite a construção de uma nova imagem, com um significado completamente outro.

Além disso, pretende-se abordar as implicações conceituais dessa operação, entre as quais está a aproximação do apagar com o esquecer. Explorando a “vocação dos jornais para esquecer”, a série *Diários públicos* da artista Leila Danziger provocam e contribuem para pensarmos a memória e o esquecimento. Assim como também a metáfora do bloco de notas mágico, utilizada por Freud como um esquema do aparelho psíquico e modelo do inconsciente. Esse bloco possui uma estrutura que permite que o que foi inscrito nele possa ser apagado superficialmente, porém as marcas são conservadas em uma camada inferior. Seu funcionamento é detalhado no capítulo.

A vista de cima e o olhar cartográfico referem-se a uma opacidade presente em imagens que, desde a modernidade e em oposição às janelas que enganam o olho do espectador e apresentam um mundo logo atrás, perspectivado, configuram-se como superfícies sólidas onde fragmentos podem ser acumulados e cuidadosamente rearranjados. Para tanto encontramos o estudo de Buci-Glucksmann sobre os mapas e a projeção cartográfica, onde o horizonte e o ponto de vista fixo do espectador são suprimidos, enquanto o globo terrestre é planificado em uma superfície.

Soma-se a isso a estrutura da grade, abordada por Rosalind Krauss como sendo mais do que um emblema, mas um mito modernista, que renuncia a narratividade e evidencia a opacidade do plano pictórico. “No sentido espacial, a grade afirma a autonomia do campo da arte. Achatada, geometrizada, ordenada, ela é antinatural, antimimética, antirreal. É assim que a arte se parece quando vira as costas para a

natureza” (Krauss, 1989, p. 9)². A grade é uma declaração da autonomia do espaço da arte, onde as dimensões do real são substituídas pela propagação de uma superfície plana.

Nesse sentido, na modernidade, os quadros não mais evocam campos verticais. A sua horizontalidade relaciona-se com o fazer e sinalizam uma mudança na arte: o enfoque passa da natureza para a cultura. Aqui encontramos o que Steinberg chama de “plano *flatbed* da pintura”:

Eles não dependem mais do que um jornal de uma relação com a posição ereta do homem, da cabeça ao dedo do pé. O plano *flatbed* da pintura faz alusão simbólica a [...] qualquer superfície receptora em que objetos são espalhados, são introduzidos, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas – seja de maneira coerente ou confusas. [...] a superfície pintada é o análogo não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais (1997, p. 201).

Contudo, esse plano horizontal que se oferece como superfície sobre a qual é possível trabalhar, rearranjar objetos e imagens, se é evidente que não aborda mais uma paisagem em perspectiva, tampouco precisa ser plano a ponto de eliminar a espessura existente na imagem. A ação de organizar os elementos sobre essa superfície sólida, provoca as sobreposições e também as fendas, já abordadas anteriormente nesta introdução. De maneira que, a partir dessa horizontalidade, é possível pensar a espessura da imagem também como camadas geológicas. Ainda, encontramos em Richard Smithson a ligação da estratificação geológica com os mapas: “quando se escavam os *sites* de ruínas da pré-história, o que se vê é um monte de mapas em destroços que perturba os limites históricos de nossa arte atual” (2006, p. 194).

² Traduzido do original em inglês: “In the spacial sense, the grid states the autonomy of realm of art. Flattened, geometrized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks when it turns its back on nature”.

Para concluir o texto, ainda que não encerrando a pesquisa, nas *Considerações finais*, é empreendida uma avaliação da trajetória percorrida na realização desta pesquisa. Prevê-se que a partir disso possam emergir novas questões que apontem para desdobramentos futuros, tanto no trabalho artístico quanto nas reflexões teóricas.

1. SOBRE CAPTURAR E ACUMULAR

Capturar e acumular fragmentos, imagens e coisas como forma de preparar-se para desenhar. É sobre isso que o primeiro capítulo desta dissertação busca refletir, apresentando uma abordagem acerca da preparação que envolve também as coisas reunidas a nossa volta. Essas coisas, que muitas vezes aparentam estar sem função ou deslocadas, foram tomadas pelo artista e passam a fazer parte do seu universo poético. Guardadas em caixas e armários ou espalhadas pelo ateliê.

O poeta Antonio Cicero escreve em Guardar: “por isso se declara e declama um poema: / Para guardá-lo: / Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda: / Guarde o que quer que guarde um poema: / Por isso o lance do poema: / Por guardar-se o que se quer guardar”. Não poderia ser esse também um dos propósitos do desenho? Não apenas como uma maneira de recuperar memórias, mas para Berger (1993) o desenho desafia a desapareição e preserva algo daquilo que foi objeto do desenho. Preserva em si a experiência do olhar; mais do que isso, condensa em si inúmeros momentos e olhares, adensando assim seu conteúdo.

Antes mesmo da instauração da obra, na acumulação prévia de materiais, já começa a insinuar-se a sua espessura. Começar um trabalho a partir de algo que já

existe previamente estabelece uma condição de produção específica, na qual os momentos de coleta e agrupamento de materiais e referências são definitivos.

1.1. DOCUMENTOS DE TRABALHO

É longa a lista das ‘coisas’ (G. Perec) que confortam uma imagem de mim pela comunhão que estabeleço com as imagens do mundo.
Michel Maffesoli (1995, p. 124)

A constituição do espaço do ateliê, talvez como as casas – “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (Bachelard, 2005, p. 25) –, denuncia o universo poético e as subjetivações de quem o ocupa. Os elementos escolhidos para povoar o espaço de criação, se não interferem diretamente na constituição da obra, podem atuar como auxiliares na construção e formação do pensamento visual do artista: o sujeito que, a partir do seu olhar, concentrou ao seu redor elementos dispersos recortados do cotidiano.

Esses elementos – sejam anotações, objetos, fotografias, imagens, ou qualquer outro material – que participam direta ou indiretamente do processo criativo do artista são entendidos aqui como documentos de trabalho. Incluem-se neste conceito tanto os materiais coletados como os produzidos, desvinculados da intenção de esboço: os documentos podem ser incluídos antes, durante ou depois da produção da obra. Considera-se que esses documentos constituem subsídios fundamentais para a delimitação do contexto poético, formal e conceitual em que o artista trabalha. Nas palavras de Gonçalves, no texto de apresentação da exposição *Documentos de*

Trabalho, apresentada na Pinacoteca do Instituto de Artes – UFRGS em 2001, esses documentos são vistos da seguinte forma:

material de caráter privado que testemunha o momento de instauração de uma idéia [...] Eles podem fazer parte da rotina do atelier ou do entorno dos artistas; são imagens coletadas com rigor ou simplesmente redescobertas pelo olhar. O valor de documento que essas imagens ou objetos possam conter está relacionado à maneira como esses se colocam em perspectiva com o olhar sobre o mundo proposto por cada um dos artistas através de suas obras. O que se documenta nesse caso é o desejo de criar incorporado a esses elementos (s/d, p. 4).

Contexto que pode ser pensado como a rede sutil e complexa que Maffesoli (1995) enfatiza como qualidade da vida cotidiana, onde cada elemento, objeto, assunto, pensamento, ação, ganha sentido quando relacionado com o todo. À globalidade referida cabe, ainda que atravessada pelo aleatório, a constituição de um estilo de vida e, por que não, da visão de mundo. Nessa direção, resgata a importância dos objetos na vida cotidiana, desde o objeto nobre, investido de afeto e memória; o objeto útil; e também o objeto supérfluo, acessório, de pouca importância:

voltando à “própria coisa”, levando-a à sério, ao não buscar o sentido longínquo que ela poderia, ou que deveria ter, se aplico aqui essa perspectiva, não suspeitando, a priori, do objeto, não fazendo dele a forma contemporânea do pecado, talvez se possa ver nele uma cristalização de sonhos, imagens, em suma, do desejo de infinito que sempre atormenta o ser humano (ibidem, p. 122).

Também fica evidente na citação apresentada como epígrafe deste sub-capítulo a existência de uma grande variedade de coisas que contribuem para a formação desse sujeito. Esta constatação pode nos aproximar do que Foucault fala sobre a escrita de si: “pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia

espiritual inteira” (2002, p. 144). Foucault está abordando a questão da escrita, porém podemos ampliar o espectro e afirmar que as coisas que conhecemos formam o nosso repertório e contribuem para a construção e constituição desse sujeito criador.

Ainda assim, a interferência dos documentos de trabalho na obra pronta não é necessariamente identificável como referência direta, mas trata da maneira com que o artista olha o mundo e constitui o seu repertório de signos. Ao aceitarmos que o processo criativo se define também pela proposição de novas relações entre elementos/informações já existentes e que o artista segue um processo metodológico, uma vez que existe um princípio lógico produtivo empregado no estabelecimento de tais relações, podemos perceber a importância de voltar nossa atenção para esses documentos.

Francis Bacon, ao falar sobre as fotografias espalhadas em seu ateliê³, sugere que essas são imagens que reproduzem outras imagens na mente do pintor: “as fotografias não são somente pontos de referência; muitas vezes elas são detonadoras de idéias” (Sylvester, 2007, p. 30). Ao relatar que as imagens aparecem na sua mente como uma seqüência de *slides*, parece concordar com Bachelard (2005, p. 19), para quem a imaginação não se acomoda em idéias definitivas, ao contrário, “incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens”.

Podemos pensar que na decisão do artista em produzir (ou apropriar-se de) seus documentos de trabalho existe uma perspectiva subjetiva – como do ponto de vista do colecionador. A palavra documento carrega consigo uma noção de registro e consulta, o que pode aproximar os documentos de trabalho do conceito de coleção. Não

³ O ateliê de Bacon era povoado por fotografias: desde fotografias da pessoa a ser retratada por ele, referências de posições do corpo humano – como as fotografias de Eadweard Muybridge –, recortes de livros e revistas, reproduções de obras de outros artistas – como o Papa Inocêncio X de Velázquez – até reproduções de seus próprios trabalhos mais antigos.

no sentido de acumulação e classificação racional e objetiva de objetos, mas como ato criador que retira coisas de seu contexto e, portanto, da sua função inicial e ao recombina-las, as ressignifica: “o mais profundo encantamento do colecionador, consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (Benjamin, 2006, p. 239, H1a,2).

Nessa direção, mais do que nos objetos propriamente, o potencial poético da coleção está nas sensações vivenciadas pelo sujeito colecionador e a possibilidade de estabelecer uma significação entre as memórias ali corporificadas:

Benjamin sustenta que o método autêntico de tornar contemporâneos os objetos consiste em concebê-los dentro de nosso próprio espaço e isto é o que faz o colecionador. [...] O próprio ato de colecionar é decisivo, pois o objeto é separado de todas as suas funções originárias para que possa entrar, colocar-se na relação mais íntima concebível com o que guarda a sua maior afinidade (Perrone; Engelman, 2005, p. 85).

Ao reinscrever objetos, imagens ou outros elementos em uma nova ordem sensível, abrem-se perspectivas e possibilidades que impulsionam novas buscas, relações transversais, que podem ser renovadas a cada visita à coleção. Além de serem ampliadas a cada nova aquisição, considerando que a inclusão de elementos exige uma reorganização dos componentes e o estabelecimento de outras e novas relações entre eles, a cada consulta ao arquivo um novo olhar reinveste os documentos com novas significações.

Concomitante a isso, também acontece a identificação de que existe algo naquele objeto ou imagem que pode disparar o seu processo criativo e o conseqüente desejo de criar ligado a ele. Mas o que é percebido pelo sujeito naquele objeto ou imagem específica, que o toca de maneira que decide guardá-lo, tê-lo para si? Talvez

pelo olhar devolvido por aquilo que é visto pelo artista: “o que nos olha, constantemente, inelutavelmente, acaba retornando no que acreditamos apenas ver” (Didi-Huberman, 2005, p. 61). Didi-Huberman relê Benjamin e, ao dissertar sobre a aura, parece falar também sobre essa questão:

aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação (ibidem, p. 149, grifos do autor).

Nas palavras do próprio Benjamin, a aura é “uma trama singular de espaço e tempo: única aparição do longínquo, por mais próximo que ele esteja” (apud Rochlitz, 2003, p. 208). Dessa maneira, é inerente ao conceito de aura a afirmação de uma distância – relacionada à idéia de culto – que é imprescindível para o acontecimento de uma experiência autêntica.

Ao trazer essa reflexão para a questão dos documentos de trabalho, pode-se pensar no motivo pelo qual selecionamos alguns objetos, imagens, etc. Não apenas isso, mas os escolhemos guardar, ter por perto e, ainda, não os conseguimos descartar e nos desfazer deles. São elementos que povoam nossa imaginação, memória e espaço de trabalho, de maneira que o seu estudo e conceituação podem contribuir para a constituição de recursos metodológicos para uma abordagem da arte. Retomando Foucault (2002), a reflexão escrita acerca dos documentos de trabalho pode tornar-se uma “maneira de recolher a leitura feita e de nos recolhermos sobre ela”, e assim unificar os fragmentos heterogêneos, vindos não apenas das diversas leituras, mas de todas as coisas com as quais nos relacionamos criativamente. Assim, por intermédio da sua subjetivação no exercício da escrita pessoal, é possível tomar consciência do

próprio processo de trabalho e do universo poético e conceitual em que o artista encontra-se imerso.

No âmbito da minha produção, o olhar sobre os documentos de trabalho procura revelar relações entre eles, de maneira a perceber aproximações, principalmente por suas qualidades e seu desempenho no meu processo de criação. Como resultado dessa busca, constituíram-se dois grupos de documentos: as superfícies e as figuras de contorno. A distinção entre as superfícies e as figuras é feita para fins de análise, pois no cotidiano do trabalho elas coexistem sem que sejam estabelecidas precedências ou hierarquias. A reflexão poética realizada a seguir procurou reconhecer e contemplar os documentos, a articulação que estabeleço com eles e as conexões com o contexto.

1.1.1. AS SUPERFÍCIES

O conjunto dos documentos formado pelas qualidades das superfícies é composto por diferentes papéis que carregam texturas, estampas, campos de cor: papéis translúcidos – de seda, manteiga, arroz; frotagens com pastel oleoso que produzem padrões; cópias com caneta nanquim ou grafite de estampas como as de William Morris; papéis tingidos com aquarela; toalhas plásticas utilizadas como máscara para estêncil ou matriz para monotipias; recortes de revistas que apresentam estampas; fotografias de texturas, padronagens, chãos, muros e estante; amostras de papéis de parede; páginas de livros, textos impressos; uma fotografia antiga colada em papel cartão manchado e contaminado pelo tempo (fig. 01). Foi devido ao interesse em incluir texturas nos meus desenhos que esse conjunto de documentos a cerca das superfícies começa a ser formado.



Fig. 01.
Marina Polidoro.
Superfícies: documentos de trabalho.
2007-2010.

As texturas são entendidas como características e qualidades de uma superfície, podendo ser estritamente bidimensionais ou incluir relevo. Assim, é possível que uma textura não apresente qualidades táteis, mas apenas ópticas; porém, onde há uma textura tátil, essas duas qualidades coexistem. Esse é o caso das superfícies resultantes de algumas das operações descritas anteriormente como maneira de capturar e produzir texturas, bem como o resultado da colagem e sobreposição de papéis, que muitas vezes cria uma superfície enrugada. Ainda que as obras não sejam feitas com o intuito de serem tocadas, essas texturas interessam também por suas qualidades visuais. As texturas visuais podem simular sensações táteis, mas também podem recobrir uma superfície a partir de elementos gráficos, que criam desenhos, padronagens e estampas.

Especificamente a respeito do ornamento, encontramos o livro *A beleza sob suspeita*, onde Paim articula o debate no recorte temporal de 1850 a 1950, apresentando as idéias tanto dos detratores do ornamento, quanto dos seus defensores, em uma discussão que extrapola as questões estéticas. A dedicação ao assunto neste período deve-se principalmente aos métodos industriais de produção, que alteraram em muito a presença dos ornamentos no cotidiano das cidades. Por um lado, desconfia-se do ornamento banalizado, produzido em série, que engana a respeito da qualidade dos materiais, sendo muitas vezes generalizado como decoração supérflua⁴. Ainda, “o ornamento foi condenado por ceder infantilmente ao medo do vazio, por espalhar-se exageradamente na paisagem urbana, por desviar a nossa atenção dos nossos compromissos com a mudança social e política” (Paim, 2000, p. 116).

⁴ Paim aponta que a má ornamentação com frequência é denominada pejorativamente de decoração, sendo que “a ornamentação foi percebida no campo semântico positivo da fertilização, da criação, da experimentação e da vida, e a decoração, no campo semântico negativo da contaminação, da imitação, da poluição e da doença” (2000, p. 119).

Pela sua defesa, é reconhecida nos ornamentos sua antiga atribuição de portador de beleza, desde que fossem concebidos especialmente para determinados lugares, considerando as características específicas de cada material e não apenas como aplicações arbitrárias sobre as superfícies: “cobrir tijolo com gesso, e o gesso com afresco, é perfeitamente legítimo, uma forma desejável de decoração [...] Mas cobrir o tijolo com cimento, e dividir o cimento em junções que simulam a pedra, é contar uma mentira; trata-se de um procedimento tão desprezível quanto o outro é nobre” (Ruskin apud Paim, 2000, p. 35). Assim, espera-se da boa ornamentação que não seja uma operação exterior ao objeto e que não engane sobre a qualidade dos seus materiais, mas que se relacione intimamente à matéria da sua superfície.

Seguimos com Ruskin para enfatizar a inclinação abstrata do ornamento, ainda que não apenas para ele, os ornamentos eram *como* a natureza e não sua imitação. É devido a essa especificidade não-mimética que artistas, críticos e teóricos da arte relacionaram a pintura abstrata moderna – com seu antinaturalismo radical – aos ornamentos. Ainda que tantas vezes essa relação seja feita com conotação pejorativa como por Kosuth (2006, p. 215), para quem “a arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração”.

De qualquer forma, o repúdio ao ilusionismo, o formalismo abstrato e a preocupação com a especificidade plástica de cada meio foram temas importantes tanto para a arte quanto para o design, entre as últimas décadas do século XIX e os anos 40. É dessa maneira que os desenhos das artes decorativas ganham atenção: por serem contra a mimese, pela sua inclinação abstrata e seu compromisso histórico com a beleza, além da aceitação da planaridade da tela e a liberdade da cor.

De acordo com Tassinari (2001) é somente com a arte moderna que a abstração adquire um estatuto artístico equivalente ao da figuração na história da arte

ocidental. Assim, o reconhecimento de possibilidades ornamentais na pintura foi visto como uma maneira de libertar-se da representação. A partir da segunda metade do século XIX a pintura passa a enfatizar cada vez mais as suas qualidades abstratas. Com o abandono da representação do espaço tridimensional, o plano pictórico torna-se cada vez mais achatado (Greenberg, 1997). Nessa direção, o desafio ornamental foi reconhecido por Greenberg como incontornável, embora arriscado, pelo perigo de cair no “meramente decorativo”:

o tipo de pintura que se identifica exclusivamente com sua superfície tende inevitavelmente à decoração e a sofrer certa limitação em sua possibilidade de expressão. Isso pode ser compensado com uma maior intensidade e concretude – a arte abstrata contemporânea faz isso com notável sucesso –, mas uma perda ainda se faz sentir à medida que a unidade e a dinâmica da pintura de cavalete são enfraquecidas, como fatalmente ocorre em toda pintura absolutamente plana (ibidem, p. 69).

Matisse fora acusado por Greenberg de que sua arte seria extremamente decorativa, no sentido pejorativo da palavra. Tendo visto uma exposição do artista em 1949 em Nova Iorque, o crítico reagiu da seguinte maneira: “por depender muito da qualidade pura da cor e possuir uma simplicidade elementar e estática do design, faz delas peças de decoração mais do que imagens” (Greenberg apud Taylor, 2006, p. 108)⁵. Esse não seria o único comentário desse tipo, Matisse fora criticado freqüentemente pelo seu uso de arabescos.

A esses ataques, Matisse responde: “O decorativo é uma coisa extremamente preciosa para uma obra de arte. [...] A característica da arte moderna é participar de nossa vida. Um quadro num interior emana a seu redor, por meio das cores, uma alegria que nos deixa mais leves. As cores, evidentemente, não são reunidas de qualquer jeito,

⁵ Em inglês: “depending too much on the sheer quality of color and having an elemental and static simplicity of design that makes them pieces of decoration, rather than pictures”.



Fig. 02.
Henri Matisse.
Jazz - Le Loup.
1946.

e sim de modo expressivo” (2007, p. 357). Além disso, argumenta sobre a sua escolha na utilização do arabesco: “Porque é o meio mais sintético para se exprimir em todas as fases. Ele se encontra nas grandes linhas de certos desenhos rupestres. Ele é o impulso passional que infla esses desenhos. [...] São papéis recortados, e é arabesco. O arabesco se organiza como uma música. E ele tem seu timbre particular” (ibidem, p. 178). Dessa maneira, ao invés de esquivar-se das críticas, percebe-se que Matisse não só reconhece a presença de uma qualidade ornamental nos seus trabalhos, como busca por ela e a tem como essencial.

Ainda, principal protagonista do fauvismo e reconhecido colorista, Matisse desenvolveu uma pintura que “desafiou a perspectiva por outra via que não a do cubismo” (Tassinari, 2001, p. 115). O artista já utilizava a técnica dos papéis recortados como uma maneira de pré-composição das suas pinturas, porém passa a utilizá-la com independência e autonomia para realizar obras acabadas na década de 40. Essa técnica (fig. 02) permitia ao artista desenhar direto na cor, em oposição ao que seria aparentemente mais corriqueiro, como demarcar o contorno para então preenchê-lo com cor.

Especificamente nos meus documentos de trabalho, a incorporação de superfícies é realizada frequentemente com estêncil, frotagens e monotipias; capturas realizadas manualmente e que transformam as superfícies copiadas: as imagens produzidas não são fiéis à matriz. Ainda assim, essas novas imagens são produzidas pelo contato direto com o corpo copiado, como uma pegada, uma marca, um rastro. Benjamin (2006, p. 490, M 16a, 4) pensa o rastro em contraposição à aura, assinalando as proximidades e distâncias, apontando a direção da captura: “o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a

aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”.

Outra técnica utilizada para captura dessas superfícies é a fotografia, que pode aproximar-se dessas considerações a partir da relação física que estabelece com seu referente. Dubois (2006) reconhece essa qualidade de índice⁶ na fotografia, mais do que a possibilidade de uma reprodução mimética do real e ainda que considerada como uma representação arbitrária, cultural e ideológica. Consoante a essa posição, “a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (ibidem, p. 53). Ainda que a fotografia que utilizo seja digital, é uma maneira de capturar algo que não mais estará comigo, e assim evidencia-se a sua ausência. Para Cunha (2005), essa questão é relevante para a arte contemporânea, uma vez que encontra-se entre o repertório de procedimentos utilizados: “contato com a origem e a perda da origem [...] A articulação entre a perda e o resto” (ibidem, p. 118).

Isto posto, pode-se compreender que essas técnicas, no meu processo de trabalho, encontram-se lado a lado, às vezes sobrepostas. O interesse por cada uma delas deve-se à possibilidade que permitem de concretizar a apropriação de uma superfície, que por meio de uma dessas técnicas, torna-se documento de trabalho e, posteriormente, matéria-prima para a minha produção artística. Retomando as implicações na idéia de rastro, são também procedimentos que falam do seu objeto pela ausência: se a imagem, o rastro, aí está, é porque aquilo que o causou não está mais.

⁶ O conceito de índice é aqui entendido a partir da semiótica peirceana, ou seja, quando a relação entre o signo e o seu objeto deve-se a uma relação de contigüidade, entre eles há uma conexão física e o signo é afetado pelo objeto; enquanto no ícone essa relação se dá pela semelhança de alguma qualidade e no símbolo por pura convenção (Peirce, 2005).

1.1.2. AS FIGURAS

A segunda coleção a ser objeto de reflexão neste texto é composta por desenhos em que a linha de contorno exerce papel primordial: iluminuras medievais copiadas de livros e páginas especializadas na internet; um globo de plástico; mapas de cidades e regiões retiradas da internet, de livros ou revistas; representações de constelações; ilustrações de livros técnicos, embalagens de produtos e manuais; ex-líbris encontrados na internet, tanto antigos como contemporâneos (fig. 03).

São representações visuais descritivas, como infográficos, que são usados e fazem-se necessários onde a informação precisa ser explicada de forma mais rápida e dinâmica do que seria possível no texto escrito. Essa característica é encontrada nos mapas, na comunicação social e em manuais técnicos, educativos ou científicos, mas também presente nas iluminuras, que de alguma maneira também cumpriam papel semelhante ao iluminar o texto que acompanhavam.

A predominância da linha de contorno nesses desenhos não é por acaso: “a primeira e mais simples maneira de desenhar é o delineamento, que é o uso da linha na sua forma mais pura e é normalmente associada ao desenho de contorno. No desenho de contorno os diferentes aspectos de um objeto são reduzidos a uma imagem ideal, que não foi modulada por efeitos de luz e sombra” (Rose, 1976, p. 10)⁷. Essas figuras são esquemas gráficos, onde as qualidades do objeto da representação são sintetizadas ao máximo, visando uma apreensão direta e eficiente.

As sobreposições de papéis translúcidos presentes nos desenhos que estava desenvolvendo, provocaram em 2007 meu interesse acerca dos palimpsestos. Foi a

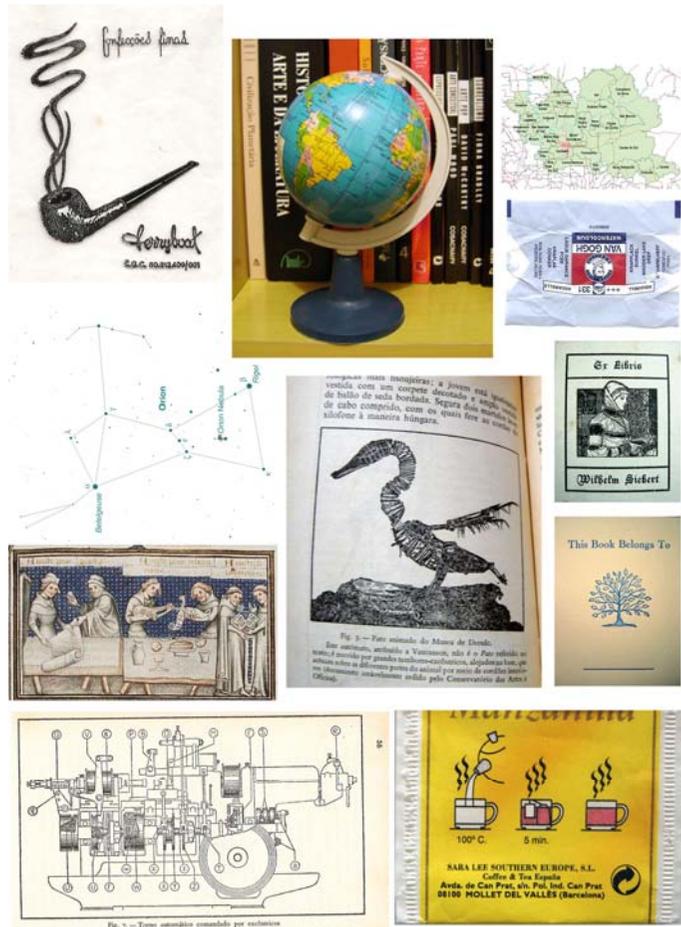


Fig. 03.
Marina Polidoro.
Figuras: documentos de trabalho.
2007-2010.

⁷ No original: “the first, and simplest, mode of drawing is delineation, which is the use of line in its purest form and is usually associated with contour drawing. In contour drawing the different aspects of an object have been reduced to an ideal image unmodulated by effects of light and shadow”.

partir disso que, sem intenção inicial, uma vez que o foco estava em encontrar informações sobre os manuscritos reaproveitados, acabei deparando-me e encantando-me com as iluminuras. Dessa maneira, inicia-se esse grupo de documentos de trabalho, para ser a seguir expandido, passando a englobar uma maior variedade de ilustrações e desenhos essencialmente gráficos, que também colocam-se em contraposição à intensa combinação de texturas que compõe o primeiro grupo.

Ao decidir utilizar uma figura em algum trabalho, o procedimento mais freqüente é a cópia com caneta ou grafite, colocando-se o papel translúcido sobre a imagem a ser copiada/redesenhada, o que também é feito para incorporar estampas, ao lado das outras técnicas já mencionadas, como estêncil, frotagens e monotípias. A opção por essas operações de reprodução facilita o aparecimento bem-vindo de falhas, erros e outras transformações propositais da imagem, como no caso das iluminuras, que por possuírem cor e texturas, é no momento da cópia que são reduzidas aos seus contornos. Dessa maneira, é possível que o mesmo documento de trabalho seja utilizado quantas vezes forem desejadas: a coleção não é subtraída pela utilização de seus elementos diretamente em alguma obra, ainda que, tanto no caso das figuras quanto no das superfícies, as cópias sejam na sua maioria realizadas manualmente e, portanto, não são idênticas.

Retoma-se a linha como um dos fundamentos mais básicos e essenciais do desenho, evidenciada nessas representações de contorno que desprezam as modulações de luz e sombra. Na Itália, durante a Renascença, pintores e escultores deveriam, antes de qualquer coisa, ser desenhistas. A linha era então “o coração da arte” (Rose, 1976), considerada superior à cor em se tratando da geração e composição da imagem: é ela que circunscribe as áreas de cor e determina os limites dos objetos e do espaço ilusionista.

O desenho de contorno é entendido como um conceito abstrato e simbólico, uma vez que a linha não ocorre na natureza e “a noção de linha é intelectual, uma conceituação primeira, que em si mesma não descreve nada” (ibidem, p. 10)⁸. Ainda que a mão do artista, a espontaneidade e a individualidade do gesto fossem reconhecidas e valorizadas, o desenho era considerado essencialmente como uma proposição conceitual. Nessa direção, fica assinalada a qualidade projetiva característica do campo do desenho, ainda mais evidente nos desenhos de linha: “o desenho é a base da percepção concreta e dos processos de abstração do pensamento” (Poester, 2005, p. 54).

A reflexão sobre essas questões nos leva ao encontro de alguns desenhos e pinturas de Francis Picabia. A aproximação deve-se tanto pelo procedimento de apropriação dessas figuras, bem como pelas qualidades gráficas, informativas e a relação com os meios de reprodução que boa parte delas possui. Muitos artistas da vanguarda do início do século XX mostraram o seu entusiasmo pela modernidade racionalista, utilizando máquinas no seu trabalho. Picabia estava entre os primeiros a reconhecê-las como símbolos dessa modernidade industrial: emprestava ilustrações e desenhos técnicos das revistas de engenharia e publicações educacionais populares como fonte para suas imagens.

Um exemplo disso é *Dada Movement* (fig. 04), que foi realizado para o periódico *Anthologie Dada*, publicado em Zurique em 1919, e acompanhava um texto de Tzara que contava as origens do dadaísmo. Derivado de uma ilustração (fig. 05) da *La science et la vie*, sobre um forno para tabaco, o desenho apresenta nomes de artistas, compositores, escritores, colecionadores e teóricos: um retrato do grupo dadaísta e o lugar que este ocupa na arte moderna. “Apesar do niilismo dadaísta, foi

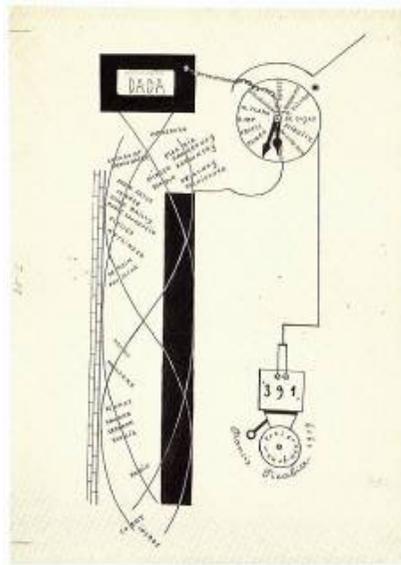


Fig. 04.
Francis Picabia.
Dada Movement.
1919.

⁸ “The notion of line is intellectual, a prime conceptualization, which in itself describes nothing”.

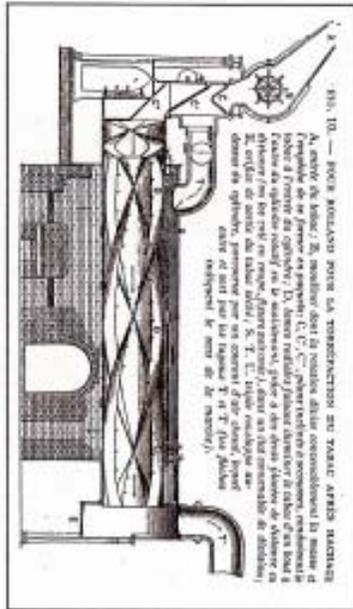


Fig. 05.
Ilustração da revista
La science et la vie.

surpreendentemente auto-consciente do seu lugar na arte moderna, construindo e escrevendo sua própria história” (Blythe; Powers, 2006, p. 8)⁹.

Nesse e em outros trabalhos do mesmo gênero, a transposição da imagem apropriada é feita com a utilização de materiais tradicionais da arte: Picabia transforma a escala e simplifica os diagramas; nas pinturas a óleo, inclui cor e abandona o preto e branco tradicionalmente relacionado com a paleta dos desenhos técnicos. Além disso, pode-se perceber o “prazer em subverter o sério trabalho da engenharia [...] em uma forma de jogo artístico” (ibidem, p. 72)¹⁰. Para Tzara (2003, p. 81-85), o trabalho de Picabia reduziu a pintura a simples estruturas e coloca o cérebro em uma relação íntima com as qualidades das máquinas.

A transformação que ocorre com a imagem capturada durante o seu transporte para a obra de Picabia, na operação que o artista utiliza para incorporar a ilustração ao seu trabalho, é emblemática do que acontece nos procedimentos de apropriação: as imagens e materiais apropriados carregam consigo resquícios do seu lugar originário, daí a distância e o estranhamento que provocam. Porém, ao serem transportados para arte, sofrem também uma contaminação a partir do contato com o sujeito que os elegeu e deslocou, resultado do encontro e investimento pessoal do artista sobre o objeto e sua inscrição no universo da arte.

Ainda, podemos perceber a distância entre essas apropriações e o conceito de readymade, mesmo que persista uma relação entre os dois. Relação essa que pode ser descrita e identificada com o princípio incorporador característico da linguagem da

⁹ “Despite Dada’s nihilism, it was surprisingly self-conscious of its place in modern art, in constructing and writing its history”.

¹⁰ “Delight in subverting the serious work of engineering [...] into a form of artistic play”.

colagem, de que nos fala Rosalind Krauss (2006) e que será abordado a seguir, no subcapítulo *A apropriação, o desenho e a colagem*.



Fig. 06.
Marina Polidoro.
Caixa: documentos de trabalho.
2009.

Nos casos específicos dissertados aqui, os documentos são resultantes de um encontro inicial quase ao acaso. Porém, passam a ser parte de uma busca consciente a partir do reconhecimento da sua importância no processo de trabalho, chegando, em grande parte desses casos, a serem efetivamente empregados como matéria-prima para as obras. Reconheço nessas superfícies e figuras algumas qualidades formais e poéticas que me interessam e que procuro produzir no meu trabalho, como a contaminação que elas sofrem ao serem guardadas todas juntas em uma caixa, a maneira como esses documentos são guardados, uns sobre os outros, interferindo-se mutuamente. E mesmo a própria vista de topo desta caixa (fig. 06) se parece com os meus trabalhos.

Ainda em 2007, no intuito de encontrar nos meus trabalhos – nas imagens que nelas figuram e no seu fazer – modos de operar, estratégias e procedimentos peculiares que auxiliassem na tomada de consciência do processo criativo, encontrei a imagem da gaveta ou caixa de guardados. Das relações tecidas entre os trabalhos e as gavetas, destaca-se a escolha dos objetos que figuram no desenho: como gavetas ou caixas onde colocamos coisas que não têm lugar específico, gavetas que recebem objetos marcados de afeto e recordações, objetos úteis à vida prática, mas também o objeto supérfluo, acessório, de pouca importância.

Bachelard as define, assim como os cofres e os armários, como “a casa das coisas”. A relação desses móveis com o oculto – imagens do secreto e da intimidade – fica evidente: “uma gaveta vazia é *inimaginável*. Pode apenas ser *pensada*. E para nós,



Fig. 07.
Marina Polidoro.
Gavetas: documentos de trabalho.
2007.

que temos de escrever o que se imagina antes do que se conhece, o que se sonha antes do que se verifica, todos os armários estão cheios” (Bachelard, 2005, p. 21). Ao abriremos uma gaveta, uma caixa, abre-se a dimensão da intimidade. Assim, a partir do momento em que relatei o fazer do desenho com as gavetas, realizei uma série de fotografias de gavetas e caixas (fig. 07). Elas são vistas de cima e participaram de maneiras diferentes na feitura das obras: desde a identificação poética e conceitual, até a sua incorporação no desenho. No entanto, em 2008 já não mais as utilizei, concentrando-me na apropriação das figuras e superfícies já mencionadas.

De uma maneira geral, do olhar crítico sobre os documentos de trabalho é possível constatar as possibilidades de rupturas, aberturas e interferências que provocam. Mais do que isso, a investigação pode revelar importantes dados sobre os modos de operar de cada artista e contribuir para a tomada de consciência dos seus procedimentos investigativos e das estratégias utilizadas na elaboração do seu trabalho visual. Este é o caso do impulso para trabalhar diretamente nos muros, que foi dado a partir do encontro com os papéis de parede, consequência do interesse pelas estampas. Na busca por novas texturas para a coleção de superfícies, comecei a fotografar muros. A intenção inicial era utilizar essas fotografias como referência, da mesma maneira que as gavetas haviam servido no ano anterior. Porém, percebi que se existiam nesses muros qualidades que me interessavam, não precisava tentar reproduzi-las, poderia incorporá-los diretamente ao meu trabalho.

Ainda, a reflexão sobre esses documentos contribuiu para a percepção de que meu processo de trabalho se dá como o do *bricoleur*, na leitura que Gonçalves faz de Claude Lévi-Strauss: o *bricoleur* combina objetos encontrados e apropriados “sem um plano pré-determinado, sendo guiado apenas pelas indicações de seu estoque de materiais, em oposição ao trabalho do engenheiro [...], que executa um plano e

necessita de matérias-primas para a sua elaboração” (1994, p. 41). Com foco no processo, opera a partir do seu entorno, dos fragmentos, dos resíduos, que são adaptados a outras funções para então construir novas estruturas. É preciso recolher e conservar materiais, ao considerar que podem ter utilidade em algum momento futuro.

Imagens e texturas são capturadas, apropriadas: pelo desejo de possuí-las, mas também por encontrar nelas a possibilidade de um trabalho, que pode ou não se concretizar. A acumulação dos resultados desses pequenos roubos constitui uma coleção de fragmentos de papéis delicados, portadores de imagens, padrões ou tonalidades. Estou sempre, ainda que não esquematicamente, coletando e produzindo novos elementos: a coleção é continuamente alimentada.

Começo um novo desenho vasculhando a caixa de papéis, buscando aproximações entre os fragmentos de superfícies e figuras – como vasculhei a cidade à procura dos muros, buscando aproximações com os papéis de parede recortados. Trabalho a partir do que já está ao meu alcance, do material já acumulado previamente. E assim, como resultado desse processo, forma-se uma imagem espessa, que possui uma profundidade que não é aquela da perspectiva linear, mas a de um corpo criado a partir de finas camadas.

1.2. A APROPRIAÇÃO, O DESENHO E A COLAGEM

Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.
Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei
de formulações espirituosas. Porém, os farrapos,
os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes
justiça da única maneira possível: utilizando-os.
Walter Benjamin (2006, p. 502, N 1a, 8)

Ao privar o objeto da sua função original e colocá-lo em um outro lugar, estabelece-se a descontinuidade ao mesmo tempo em que são criadas novas semelhanças. Uma nova ordem – ainda que, às vezes, em aparente desordem – conquista outros significados e possibilita múltiplos sentidos. O potencial poético da coleta e da captura está naquilo que é vivenciado e experimentado pelo sujeito e na possibilidade de estabelecer novas significações entre as memórias e desejos ali incorporificados, mais do que nos objetos apropriados em si.

Mesmo que as marcas deixadas no papel pela superfície decalcada denunciem justamente a sua ausência, a frotagem possibilita a apropriação de uma superfície: “Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 15). Quem afinal é descoberto?

As apropriações envolvem esse duplo-roubo. Referem-se ao ato de apoderar-se de algo, integralmente ou de fragmentos. Porém, mais do que isso, as apropriações requerem um investimento pessoal, um reencontro, reflexão e assimilação. Ao serem capturadas, as imagens e superfícies apropriadas para a arte são transformadas, mesmo que não tão claramente como no caso da frotagem, que transforma texturas táteis em visuais. E o que importa? A retirada do seu contexto inicial e sua inscrição em um novo lugar já provoca uma alteração de sentido. Nesse novo lugar que passa a ocupar, cada imagem é obrigada a estabelecer novas conexões, que implicam em novos significados e possibilidades de leituras.

Por muito tempo o campo do desenho foi tido como exercício acadêmico da forma, esboço ou estudo preparatório para pinturas, anotação rápida. Pode-se então

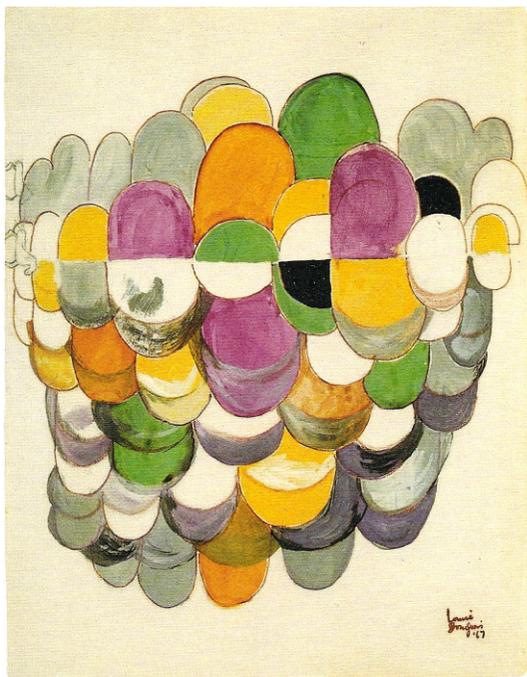


Fig. 08.
Louise Bourgeois.
Sem título.
1967.

pensar que essa relação de subordinação do desenho ao quadro é que autorizou o primeiro a ter uma liberdade maior em termos de experimentações. A partir do Modernismo, – destacando-se aqui o papel dos impressionistas que, ao pintar ao ar-livre, dispensam os estudos preliminares – o desenho perde a relevância para a pintura: “a autonomia da pintura permitia que se pensasse o desenho como meio igualmente autônomo, válido em si mesmo” (Roels, 1995, p. 11).

A liberdade na utilização e combinação de materiais daí resultante – as experimentações intensificadas nos últimos 60 anos somadas ao histórico de esboço, caráter de documento e registro pessoal – reflete-se em parte na fragilidade dos materiais utilizados na sua produção, em especial os desenhos sobre papel. Sublinham-se aqui as qualidades de intimidade e de inacabado dessas obras, que deixam transparecer um caráter intermitente, processual. Junta-se a nós neste ponto a artista Louise Bourgeois, cujo trabalho e forma de pensar o desenho contribuem para a conceituação nesta pesquisa. Seu trabalho no fim dos anos 40 era essencialmente em pintura, desenho e gravura, mantendo posteriormente o desenho como atividade regular, autônoma e paralela às esculturas (figs. 08 e 09).

Marie-Laure Bernardac (1995) entrevista Bourgeois para o catálogo da exposição no Centre Georges Pompidou. Ao falar sobre os materiais que prefere para o desenho, a artista corrobora com a idéia de experimentação, leveza e agilidade dos materiais, por vezes frágeis, além da potencialidade do apagamento: “a tinta e o carvão [...] e a borracha, indispensável, podemos apagar tudo. A tinta é definitiva; mas não completamente, pois a melhor tinta é a branca que permite você passar por cima e suprimir. Se eu quero apagar alguma coisa, eu coloco branco. O negativo é mais

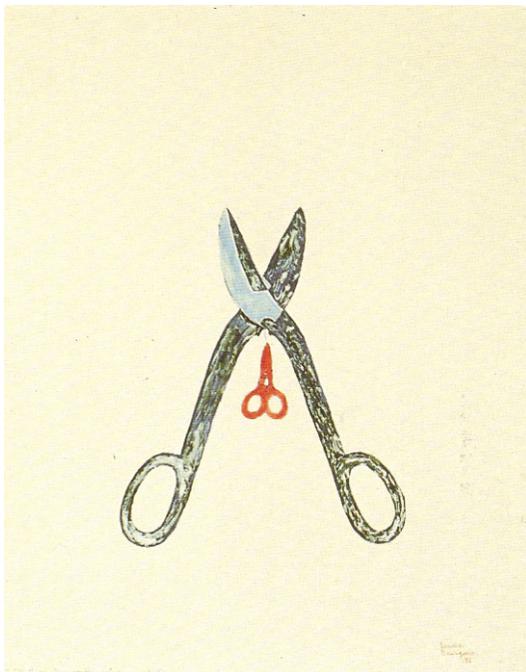


Fig. 09.
Louise Bourgeois.
Sem título.
1986.

importante do que o positivo” (ibidem, p. 79)¹¹. Ainda, sobre os papéis que utiliza, ela diz que busca os belos papéis, mas que, desenhando muitas vezes na urgência, trabalha com o que estiver à mão: envelopes, cartões, impressos. O desenho por vezes simplificado, porém espontâneo, condensa o essencial das suas emoções e idéias.

Para Bourgeois desenhar é como escrever um diário de anotações de sentimentos, mas também de idéias visuais, de onde, por vezes, irão nascer as suas esculturas. Claire Stoulling apresenta uma perspectiva que corrobora a idéia de que o desenho está geralmente vinculado ao íntimo e ao secreto e, por isso, solicita certa proximidade em sua recepção, características presentes também no trabalho artístico que faço: “essa intimidade, freqüentemente associada ao inacabado, manifesta-se como um lugar de resistência, até mesmo de desconfiança ao espetacular, ao consumo. Visto de passagem, o desenho não se apreende facilmente, ele exige atenção para revelar-se” (2007, p. 11)¹².

Ainda, aparece nas falas e nos trabalhos de Bourgeois a indicação de que o desenho está ligado à invenção, à idéia. A artista diz que “os desenhos são pensamentos-plumas, são idéias que pego no ar e que coloco no papel. Todos meus pensamentos são visuais. Mas os temas tratados nos desenhos são freqüentemente traduzidos na escultura somente alguns anos depois. Conseqüentemente, existem muitas coisas que aparecem nos desenhos e que nunca são explorados” (Bernadac, 1995, p.

¹¹ Em francês no original: “l’encre et le fusain [...] et la gomme, indispensable, on peut tout effacer. L’encre, c’est définitif; mais pas complètement car la meilleure encre c’est la blanche qui vous permet de passer par-dessus et de supprimer. Si je veux effacer quelque chose, je mets du blanc. Le négatif est plus important que le positif”.

¹² No original: “cette intimité, souvent associée à l’inachevé et l’inachèvement, se manifeste comme un lieu de résistance, voire même de défiance au spectaculaire, à la consommation. Vu ‘au passant’, le dessin ne s’appréhende pas facilement; il exige de l’attention pour se dévoiler”.

75)¹³. Desse ponto de vista, o desenho situa-se na origem: seja pelo seu uso como maneira de projetar, seja pelo exercício cotidiano de observação que faz parte da formação do artista.

Tal concepção de desenho encontra eco já no século XVI, quando Vasari havia descrito o desenho como originário no intelecto do artista, sendo o esboço sua primeira realização concreta. Enfatizando sua origem divina, Vasari considera que “é o desenho que se encontra na base da pintura e da escultura, e a própria alma, que concebe e nela nutre todas as partes da inteligência, veio plenamente ao mundo nos tempos da origem de todas as coisas” (apud Dubois, 2006, p. 122): a Criação é o modelo para a produção humana.

Na mesma direção, em 1607, o pintor maneirista Federico Zuccari associou o *disegno* com idéia (Rose, 1976) e divide sua a definição entre “*disegno* interno”, que é o que precede a execução e depende de inspiração divina; e “*disegno* externo” que é a forma visual do conceito, a representação artística de fato. Resgatando essas concepções do seu período histórico e da concepção de que o trabalho do artista seja materializar algo de origem divina, encontramos um entendimento de desenho como projeção de idéias, desenho como pensamento.

Assim, já tem-se algumas características que podem nos auxiliar na construção de uma idéia de desenho: uma delas refere-se ao envolvimento e a intimidade com o objeto/sujeito que o desenho nos possibilita guardar rapidamente, especialmente na eminência da perda e desafiar o seu desaparecimento, como o entendimento de Berger (1993). Essa qualidade também é evidenciada no mito da

¹³ “les dessins sont des pensées-plumes, ce sont des idées que j’attrape au vol et que je mets sur le papier. Toutes mes pensées sont visuelles. Mais les sujets traités dans les dessins ne sont souvent traduits dans la sculpture que plusieurs années après. Par conséquent, il y a beaucoup de choses qui apparaissent dans les dessins et qui ne sont jamais explorées”.

invenção do desenho¹⁴, no qual mais do que representar o que vê, Dibutades concentra-se na sombra do amante, a projeção de seu corpo e, portanto, ligada a ele como um rastro; com a linha do carvão delimita o que pertence e o que fica de fora da figura. Por fim, voltamos ao desenho que liga-se ao pensamento, à idéia e a projeto, reconhecido também por Daniel Buren em seus desenhos e anotações gráficas: “anotar graficamente é refletir, hesitar, visualizar com um lápis na mão. Os esboços gráficos podem ser utopias” (2001, p. 128).

Ao lado do sentido conceitual do desenho, permanece o seu sentido autográfico, que apresenta as marcas mais íntimas e confessionais do artista. Para Cattani (2005) a proximidade com o corpo e por necessitar de poucos recursos técnicos e materiais – basta um pedaço de carvão e uma parede para se desenhar – seriam motivos para despertar no espectador certa emoção, uma vez que “neles estão inscritos, muitas vezes com muitos séculos de distância, as marcas dos dedos e o tremor da mão” (ibidem, p. 25). Ainda assim,

o desenho continuou sendo aceito como conceitual em sua essência. As marcas de um desenho têm apenas uma relação simbólica com a experiência; não é apenas que a linha não exista na natureza, mas toda a construção de um desenho é uma proposição conceitual do artista [...] que deve ser completada pelo espectador por meio de um ato de ideação (Rose, 1976, p. 10)¹⁵.

¹⁴ Neste mito, contado por Plínio, Dibutades, filha de um oleiro, precisa despedir-se do rapaz por quem está apaixonada, pois ele fará uma longa viagem. No momento da partida, os dois iluminados pelo fogo, Dibutades vê a projeção dos seus corpos na parede e percebe uma possibilidade de conservar para si um traço do amado que logo estará ausente. Com carvão contorna na parede a silhueta projetada pela sombra do rapaz e realiza o primeiro desenho (Dubois, 2006).

¹⁵ No original, em inglês: “drawing had continued to be accepted as conceptual in its essence. The marks of a drawing have only a symbolic relationship with experience; it is not only that line does not exist in nature, but the whole relational construct of a drawing is a conceptual proposition by the artist [...] to be completed by the spectator through an act of ideation”.

Contemporaneamente, depois de ter saído dos bastidores e ser valorizado por ser marca e registro do gesto do artista, o desenho se apresenta como um meio com grande potencial de exploração artística. Permitindo-se associações a outras linguagens, contamina-se e ganha distância também dos ideais estéticos modernistas, que buscavam a pureza de cada meio. Segundo Danto (2006), essas possibilidades artísticas são devidas às contribuições para a auto-compreensão da arte, empreendidas desde a década de 60: “que as obras de arte podem ser imaginadas, ou de fato produzidas, que se pareçam exatamente com meras coisas reais, que não têm nenhuma pretensão à condição de arte” (ibidem, p. 19).

Com uma maior investigação do desenho por parte dos artistas desde esse período, ele livra-se de um papel secundário e passa a ser reconhecido como um meio independente com possibilidades expressivas próprias: “O desenho é tido como um campo coextensivo ao espaço real, não mais sujeito à ilusão de um objeto marcado fora do resto do mundo. O espaço do ilusionismo muda, funde-se com o espaço do mundo” (Rose, 1976, p. 14)¹⁶. Nessa direção, a colagem, a frotagem e o desenho automático são apontados como os fundamentos da renovação do desenho como expressão autônoma e também como um meio capaz de interagir com imagens vindas de diferentes origens, desde fotografias até objetos: elementos que se cruzam e estabelecem relações entre si no espaço do desenho (Gonçalves, 1994).

O método da colagem é por essência aditivo e assimilacionista: “a colagem, incontestavelmente, tem parte com o canibalismo. Tende a fundir os registros formais e semânticos mais heterogêneos” (Ottinger, 1998, p. 266). Ainda que, no entanto, esses elementos não sejam uniformizados (nem parece ser essa a intenção de boa parte dos

¹⁶ “The drawing is seen as a field coextensive with real space, no longer subject to the illusion of an object marked off from the rest of the world. The space of illusionism changes, merges with the space of the world”.

artistas que utilizam-se desses meios): eles carregam para o desenho os resíduos e as marcas do seu lugar de origem. E se não revelam qual é esse lugar, ao menos denunciam sua condição de estrangeiros.

Rose (1976) indica a colagem como possivelmente a mais importante inovação do desenho nos últimos três séculos – desenhar com tesouras, já disse Matisse. Introduzida nas artes por Braque e Picasso, foi bastante utilizada também pelos dadaístas, pelo deslocamento de sentido, a negação da técnica e o reconhecimento de que os materiais artísticos não seriam superiores aos do cotidiano, de maneira que passam a usar materiais geralmente identificados com as artes aplicadas, de embalagens a cartões de visita. Para Rodari (2007), o *papier collé* é uma invenção inserida no campo do desenho, uma vez que possui as suas características típicas: “o formato, íntimo; o material, leve; os instrumentos, flexíveis, rápidos, e as atitudes especulativas. Tudo isso pertence ao seu território. Única novidade, mas ela é importante: do lado da folha do papel e do lápis tradicionais passam a figurar a tesoura e a cola” (ibidem, p. 16)¹⁷.

A colagem metamorfoseou-se e recriou-se diversas vezes, sendo utilizada de diferentes maneiras por cada movimento de arte moderna, ainda aparecendo contemporaneamente. Por essa razão e especialmente a partir das experiências dos dadaístas e surrealistas, tentativas simplistas de definição da colagem como trabalhos realizados com cola e papel não se sustentam. Max Ernst, por exemplo, admitiu que a maioria de suas colagens não poderia ser assim denominada caso a expressão fosse considerada literalmente: recortar-e-colar.

¹⁷ Traduzido do original em francês: “le format, intime; le matériau, léger; les instruments, souples, rapides, et les attitudes, spéculatives. Tout cela appartient à son territoire. Seule nouveauté, mais elle est de taille: à côté de la feuille de papier et du crayon traditionnels figurent désormais les ciseaux et la colle”.

Max Ernst, artista alemão, foi um dos fundadores do movimento dadá e, posteriormente, um dos grandes nomes do surrealismo. A prática da colagem relaciona-se com os princípios criadores do dadaísmo: o abandono definitivo da representação tradicional em troca da possibilidade de construir coisas a partir de cacos, fragmentos de palavras, imagens e superfícies. E as produzir utilizando um procedimento que evoca padrões técnicos passíveis de serem alcançados mais facilmente – ao menos mais facilmente do que o domínio da tinta a óleo, por exemplo –, bem como uma proximidade com o lúdico e uma aparente falta de sentido: “o absurdo não me assusta porque, de um ponto de vista mais elevado, considero tudo na vida um absurdo” (Tzara, 2003, p. 110)¹⁸.

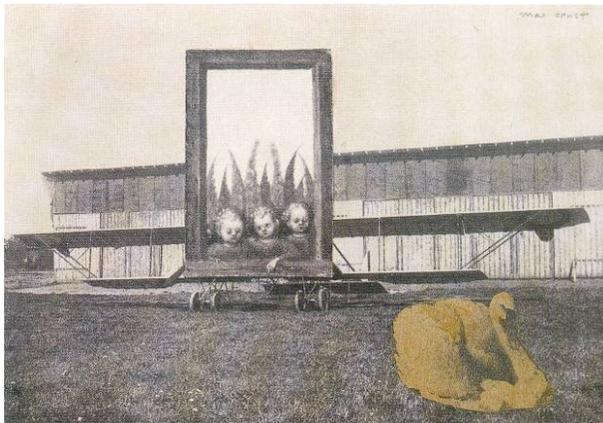


Fig. 10.
Max Ernst.
The swan is very peaceful.
1920.

Ainda, inserido nas buscas do surrealismo, Ernst realizou muitas experiências, na expectativa de produzir desenhos automáticos. A intenção era negar ou pelo menos adiar a criatividade individual: “lutando mais e mais para restringir minha própria participação ativa no desenvolvimento da figura e assim ampliando o papel criativo das faculdades alucinatórias da mente, cheguei a assistir como espectador ao nascimento de todos os meus trabalhos” (Ernst apud Bradley, 2001, p. 24). Com esse objetivo, Max Ernst desenvolveu a técnica de frotagem e também adaptou essa técnica para a pintura a óleo – *grattage* – aplicando espessas camadas de tinta, a mais escura por último, e as raspando para revelar a tinta mais clara. “O *frottage* e o *grattage* ofereciam ao artista manchas produzidas involuntariamente, a partir das quais ele poderia desenvolver os trabalhos definitivos. Tais processos de obtenção de imagens por meio de texturas eram chamados por Ernst de ‘ver em’” (Bradley, 2001, p. 24).

¹⁸ Na referência em inglês: “the absurd doesn’t frighten me because, from a more elevated point of view, I consider everything in life to be absurd”.

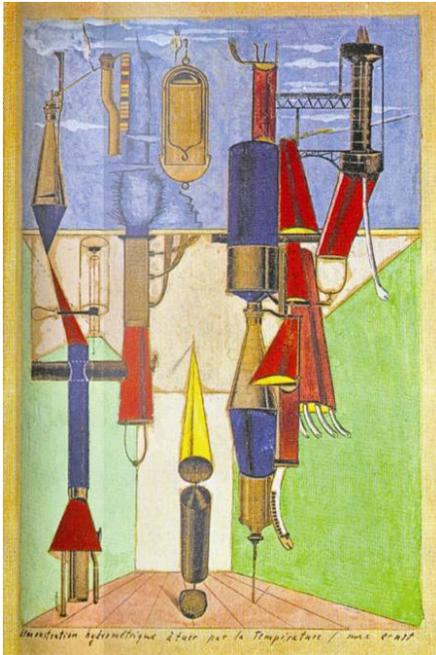


Fig. 11.
Max Ernst.
*Hydrometric demonstration of killing by
temperature.*
1920.

Ernst utilizava ainda outros métodos para a construção de suas imagens, dos quais cabe ressaltar dois deles: o primeiro consiste em unir imagens fotográficas ou impressas criando cenas pouco coerentes. Os títulos contribuem para aumentar a tensão criada pela junção das imagens, aqui *The swan is very peaceful* (fig. 10). O segundo, é uma variação da colagem que consistia em aplicar tinta em imagens impressas. Esse é o caso da obra *Hydrometric demonstration of killing by temperature* (fig. 11), na qual é possível verificar certa aproximação com as pinturas e desenhos de máquinas de Picabia, anteriormente abordados neste texto. Sobre esse processo, nas palavras do próprio Ernst:

Foi suficiente nesse momento simplesmente acrescentar a estas páginas de catálogo, pintando ou desenhando, assim reproduzindo delicadamente o que viu-se em mim – uma cor, uma linha à lápis, uma paisagem externa aos objetos representados, um deserto, um céu, uma seção-transversal geológica, um piso, uma única linha reta marcando o horizonte... assim eu dramatizei meus desejos mais secretos, a partir daquilo que anteriormente haviam sido banais páginas de propaganda (Taylor, 2006, p. 56)¹⁹.

Nesse sentido, pode-se aproximar as técnicas descobertas/inventadas desde os *papiers collés*, mas também carimbos, estêncil, frotagem, além das fotomontagens e ainda importante parte da pintura surrealista, da colagem, independentemente do uso de papel e cola – seguindo proposição de Werner Spies, conforme Taylor (2006, p. 67). Essa aproximação deve-se pelo reconhecimento de que as técnicas mencionadas compartilham da interdependência que a colagem possui com as estratégias de apropriações.

¹⁹ No original: “It was enough at that time merely to add to these catalogue pages, by painting or drawing, thereby gently reproducing what saw itself in me – a colour, a pencil line, a landscape foreign to the represented objects, a desert, a sky, a geological cross-section, a floor, a single straight line marking the horizon... thus I formed into dramas my most secret desires, out of what had been previously been banal pages of advertising”.

É o que Krauss denomina de princípio incorporador da colagem: “se é possível colar num desenho um cartão de visitas ou um selo postal, ou ainda um pedaço de papel de parede, nada impede que esse procedimento se amplie conceitualmente até abarcar o mundo do imaginário” (2006, p. 105). O que evidencia também a possível relação com a posterior invenção dos readymades, assistidos ou não. Compartilhando dessa visão, Rodari (2007) considera que os readymades são as últimas conseqüências resultantes da invenção do *papier collé*. Escolher, capturar e deslocar, ao menos.

Seguindo o procedimento de primeiramente acumular material para então realizar a composição a partir dos fragmentos que foram coletados e criados, em contraposição a buscar fragmentos que serviriam em trabalhos específicos, encontramos o artista alemão Kurt Schwitters. Considerado por alguns historiadores como o mais dadaísta dos artistas, ainda que não participasse efetivamente do grupo dadaísta, mas mantivesse relações e trabalhos em colaboração com alguns dos seus membros²⁰.

Schwitters criou seu próprio movimento: Merz, que define como “a palavra Merz significa a assemblagem artística de todos os materiais imagináveis e, por princípio, a igualdade de cada um desses materiais no plano técnico” (1994, p. 7)²¹. Em uma pintura Merz qualquer material usado, desde uma treliça ou um pedaço de algodão, tem valor igual ao da cor. A escultura Merz também é composta de diversos materiais, sendo que o ápice dessa visão de mundo Merz é a casa Merz: “ela [a casa] é a obra total Merz que, em uma unidade artística, resume todos os gêneros artísticos” (ibidem, p. 18)²².

²⁰ Nos seus manifestos, Schwitters (1994) faz referências ao dadaísmo, sua postura em relação às idéias do movimento e a afinidade com alguns dadaístas em diversas passagens.

²¹ Traduzido da versão francesa: “le mot Merz signifie l’assemblage à des fins artistiques de tous les matériaux imaginables et, par principe, l’égalité de chacun de ces matériaux sur le plan technique”.

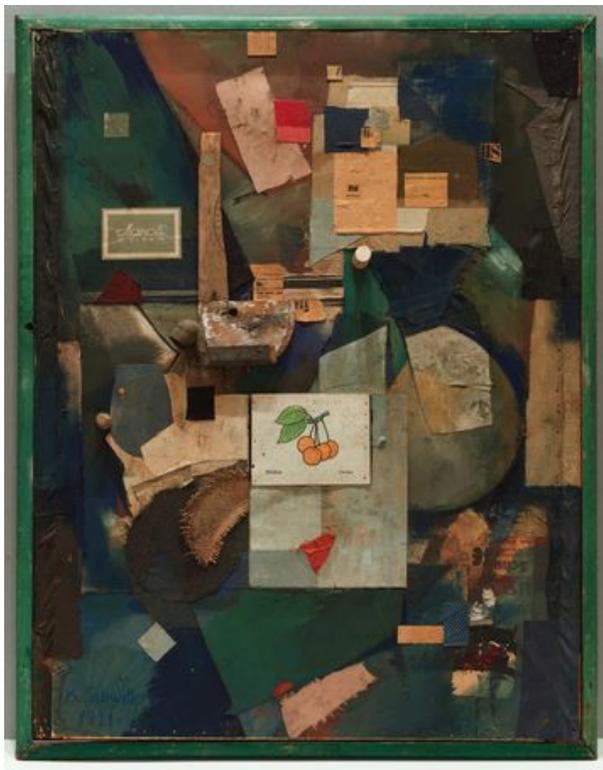


Fig. 12.
Kurt Schwitters.
Merz Picture 32 A.
1921.

Seus quadros eram construídos (pregados ou colados) com restos de material recolhidos nas ruas, como um *bricoleur*, opera a partir do seu entorno, dos fragmentos, dos resíduos de materiais para construir novas estruturas. Taylor (2006) descreve da seguinte maneira o método utilizado por Schwitters na coleta de fragmentos utilizados posteriormente nas suas colagens:

o método de Schwitters consistia em vasculhar as ruas de Hanover, retornando para sua casa na Waldhauenstrasse com sacolas e bolsos cheios de tiras de madeira, telas de metal, placas metálicas, sobras de papelão, tecido, ou estranhas partes mecânicas. Mais inclusivo do que os fragmentos cuidadosamente selecionados dos *papiers collés* parisienses (ibidem, p. 45)²³.

Na obra *Merz Picture 32 A* (fig. 12) de Schwitters é possível identificar uma questão importante: a opacidade das colagens dadaístas como uma alternativa à imagem como janela, que engana o olho do espectador e apresenta um mundo logo atrás: “pode ser mais facilmente entendida como uma bancada de carpinteiro disfuncional – embora a superfície tenha sido meticulosamente construída pelo artista, camada sobre camada de papel e tecido, madeira e cortiça” (Blythe; Powers, 2006, p. 15)²⁴. A superfície do desenho pode funcionar como as superfícies planas das mesas, o chão sólido do ateliê, as gavetas, superfícies dispostas a receber e guardar os variados resíduos de um mundo repleto de mercadorias e imagens a serem consumidos podem ser acumulados e cuidadosamente rearranjados.

²² “C’est le oeuvre totale Merz qui, en une unité artistique, résume tous les genres artistiques”.

²³ “Schwitters’ method consisted of scouring the streets of Hanover, returning to his home in the Waldhauenstrasse with bags and pockets full of strips of wood, wire mesh, metal plates, scraps of card, cloth, or the odd mechanical part. More inclusive than the carefully selected fragments of Parisian papiers collés”.

²⁴ No original: “might be most easily understood as a dysfunctional carpenter’s bench – albeit one whose surface the artist has meticulously constructed with layer upon layer of paper and cloth, wood and cork”.



Fig. 13.
Daniel Spoerri.
Le lieu de repos de la famille Delbeck.
1960.

Esse modo de pensar o plano aproxima o colar do manusear: operar com elementos apropriados e/ou criados sobre um fundo raso. O espaço da arte moderna é um território do fazer, de maneira que, para “pôr a arte fazendo-se à nossa frente” precisa estar “disponível para o teatro de operações que se exhibe na obra. Só com a colagem, com seu espaço que já é quase um anteparo para o assentamento de operações artísticas, isso se torna possível” (Tassinari, 2001, p. 42-43).

Seguindo essa idéia, encontramos Daniel Spoerri. Membro do novo realismo francês, havia sido poeta e bailarino, quando por volta de 1958 começa a produzir quadros. Neles, Spoerri (fig. 13) fixa o arranjo casual de situações domésticas, especialmente refeições, que são transpostas em 90°, da horizontal para a vertical: uma mesa cotidiana passa assim a ser um plano pictórico – o que configura, segundo Taylor (2006), um princípio norteador da maioria das colagens.

Interessado no acaso – o artista descreve a si mesmo como “o servo arrogante e obediente do acaso” (Taylor, 2006, p. 166)²⁵ – e na participação do espectador, em 1963 Spoerri transformou uma galeria em restaurante, sendo o criador do conceito de *food art*: “o mestre-cuca Daniel está no fogão, os críticos de arte garantem o serviço” (Restany, 1979, p. 34). A distribuição dos utensílios nas mesas ao final dessas refeições, com sua característica desordem e com os restos deixados pelos comensais, viram novos quadros-armadilha. Essas ações envolvem o público a participar do processo do trabalho, porém os vestígios tangíveis que daí resultam são afixados na sua posição pelo artista e assim produzem outras obras.

O novo realismo, segundo definição do seu terceiro manifesto, escrito em 1963 está interessado em “novas abordagens perceptivas do real” (apud Restany, 1979, p. 150). Com uma visão de mundo focada “no senso da natureza moderna”, os objetos

²⁵ Tradução do inglês: “the arrogant and obedient servant of chance”.

da cultura de massa e da sociedade de consumo, a cidade, as fábricas, constituem a base e as referências para um outro realismo, que inclui apropriações poéticas de fragmentos do real. Essa questão, para Restany, traz o problema da autonomia expressiva do objeto a partir do *readymade*: “o objeto de uso batizado escultura é efetivamente uma obra de arte na medida em que o artista-inventor assume a responsabilidade moral sobre ela” (ibidem, p. 32).

A referência ao dadaísmo também acompanha as declarações do grupo desde o seu início, sendo perceptível a sua influência nas investigações de Spoerri. No segundo manifesto dos novos realistas de 1961, atualizam a idéia de *readymade* para o contexto em que estão inseridos:

Esse batismo artístico do objeto usual constitui doravante o “fato *dadá*” por excelência. [...] O espírito *dadá* se identifica com um modo de apropriação da realidade exterior do mundo moderno. O *ready-made* já não é o cúmulo da negatividade ou da polêmica mas o elemento de base de um novo repertório expressivo. Assim é o novo realismo: uma forma preferivelmente direta de recolocar os pés na terra, mas quarenta graus acima do zero *dadá*, e no nível preciso em que o homem, se consegue se reintegrar ao real, o identifica em sua própria transcendência que é emoção, sentimento e finalmente poesia, ainda (ibidem, p. 146-147).

As imagens e materiais apropriados trazem do seu lugar originário algumas marcas, que resulta no estranhamento que é estabelecido entre os elementos que compõem a colagem e que vai além das bordas recortadas. Porém, ao serem transportados para arte, sofrem também uma contaminação a partir do contato com o sujeito que os elegeu e deslocou, resultado do encontro e investimento pessoal do artista sobre o objeto e sua inscrição no universo da arte. Recortar e colar: poética, conceitual e literalmente.

“Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo” (Silveira, 2008, p. 23). Nessa afirmação, o

autor está referindo-se à página do livro, mas certamente pode ser estendida para abarcar outros fragmentos capturados: eles não são apenas pedaços de papel. Os materiais apropriados não perdem a relação com o seu lugar originário, ao contrário, chegam ao desenho carregados de traços de sua origem, além de contaminados pela trajetória percorrida entre um ponto e outro.

Assim, é preciso considerar que a apropriação implica também na desapropriação de um elemento do seu lugar anterior, de onde, uma vez destacado, torna-se impossível reconstituir as suas formas e as suas significações iniciais. Nas palavras de Chiron (1996, p. 50), que nos lembra que a apropriação tem algo de possessivo e até mesmo de violento, pelo menos tão violento quanto um nascimento, “mais precisamente: o arrancar de um cordão umbilical”²⁶. Essa incisão bem como a impossibilidade de realizar uma nova fusão sem que apareçam e permaneçam cicatrizes na imagem – como as bordas entre um fragmento de papel e outro – caracterizam a descontinuidade que é típica e peculiar da colagem.

As bordas de cada papel que compõe parte da colagem, definidas pelo recorte ou incertas pela ação de rasgar, transformam-se em linha de desenho, como a linha de costura, como a linha de grafite. É expandindo esse pensamento que Buren enxerga o desenho no seu trabalho com superfícies listradas: “nenhuma pintura, qualquer que seja, seja ela o mais perfeito monocromo imaginável [...] não evita o desenho, não escapa ao quadrado, ao retângulo, ou qualquer outra forma que desenhe a própria superfície recortada na parede que a expõe” (2001, p. 119). No desenho a linha pode ser riscada, recortada, costurada. O fato é que ela demarca, divide, delimita; borda é margem e é fronteira. É o pequeno intervalo que separa o que faz parte de todo o resto.

²⁶ “Plus précisément: de l’arrachement d’un cordon ombilical”.

Essa qualidade talvez fique ainda mais evidente na linha recortada. A colagem obriga a convivência de coisas diferentes, deslocadas de lugares distintos, mas sempre preserva alguma distância, uma contradição ou incongruência. A colagem é um princípio estrutural deste trabalho, por isso, além de resgatar suas origens históricas, é imprescindível pensá-la na contemporaneidade. Mesmo que seja inevitável compartilhar características das colagens cubistas, dadaístas e surrealistas – uma vez que os artistas desses movimentos exploraram tanto essa questão e configuraram-se como referência – a colagem feita depois deles é também outra coisa.

Em um tempo de presença constante de imagens veiculadas em inúmeros suportes, a colagem permite uma retomada do que já é velho e inútil, das sobras, das imagens e materiais já descartados: os farrapos e resíduos de que nos fala Benjamin na epígrafe deste sub-capítulo. Pode-se pensar que as estratégias de apropriação de formas visuais ou materiais já existentes representam uma reação frente à superprodução de imagens e a sua proliferação através dos meios de comunicação de massa, incluindo aquelas provenientes da própria história da arte.

A colagem permite a recuperação dessas imagens que são transportadas e então manipuladas. Aqui a autoria desloca-se e é revelada na articulação das possibilidades de combinações e as significações que são produzidas a partir da fixação e do recorte de encontros fortuitos entre elementos tantas vezes díspares, onde o sentido não é desenrolado continuamente. A partir de uma visão fragmentada do mundo, a colagem possibilita a reconstrução de novas imagens, porém sem deixar de afirmar a sua descontinuidade interna.

2. SOBRE RECOMBINAR E REORDENAR

A reflexão sobre o processo de construção das obras coloca a possibilidade de que, diante do material acumulado, cada colagem possa ser uma nova tentativa de ordenar os fragmentos que compõe os meus documentos de trabalho. Se dessa maneira, trabalhando a partir de elementos pré-existentes, não é preciso enfrentar a folha de papel em branco, coloco-me frente aos documentos de trabalho à procura de aproximações, testando novos arranjos que provoquem ou permitam ressignificações. O artista que utiliza-se de procedimentos em que justapõe elementos apropriados, “cria pela seleção, pela disposição e pela deformação dos materiais” (Schwitters, 1994, p. 7)²⁷.

Seguindo essa idéia, é possível retomar a aproximação que foi estabelecida no primeiro capítulo entre os documentos de trabalho e as coleções. Benjamin (2006) percebe no ato de colecionar uma luta contra a dispersão, a confusão em que as coisas estão espalhadas pelo mundo. Ainda que o autor esteja referindo-se a outra coleção,

²⁷ No original: “crée par le choix, la disposition et la déformation des matériaux”.

uma que inventaria o mundo e reúne elementos por semelhanças e afinidades, essas definições aproximam-se de um modo de fazer que reconheço na minha produção. Também é possível atualizar esse pensamento e transportá-lo para dentro desta reflexão ao relacionar as tentativas de organizar a dispersão das coisas do mundo à já referida acumulação de materiais capturados, para a partir deles trabalhar.

2.1. DOS PAPÉIS

Durante a história do desenho, o papel, ainda que pudesse ser valorizado por suas qualidades, como gramatura e textura, passa muito tempo com sua função resumida a ser um campo neutro. Nessa concepção, o papel seria simples suporte que recebe passivamente a representação, esta sim o foco de interesse e objetivo do ato de desenhar. Morais (2005) vincula o reconhecimento do desenho como linguagem autônoma à violação da suposta neutralidade atribuída ao papel:

Para dar ao desenho o status de arte maior, superando formalismos e preconceitos, o desenhista precisou violentar a superfície imaculada do papel, fazendo incisões e ranhuras, sujando-a, amarrotando-a, dobrando-a. Em outras palavras, precisou ativar e fazer vibrar o suporte papel, transformando-o em algo vivo, capaz de responder às provocações criativas do artista (ibidem, p. 49).

Cortar, rasgar, furar, colar, agregar aos desenhos materiais diversos: “sua textura é multiplicada, manipulada, explorada por todos os tipos de metamorfoses, de agressões e mesmo de dilapidações que buscam arrancar [da superfície da folha de

papel] o seu segredo” (Rodari, 2007, p. 17)²⁸. Definitivamente o papel abandona o lugar de suporte passivo e passa a ser considerado como matéria, como terreno aberto a explorações e experiências, desde as que testam suas margens até rompê-las – fendas e buracos que buscam espaço –, até as que comprimem e saturam a planaridade original da folha de papel. Para Rodari, “tais práticas têm como objetivo liberar a energia contida na textura interna do material e expor as ínfimas transformações de sua preparação ou de sua organização” (ibidem, p. 17)²⁹.

No prefácio do catálogo da exposição *Invention et Transgression, le dessin au XXe siècle* está enunciada a dificuldade em selecionar as obras que abordassem os variados procedimentos que abalaram profundamente o trabalho gráfico durante o século XX. À constatação dessa dificuldade o texto segue com o reconhecimento da existência de uma forte ligação entre a definição de desenho e “obras sobre papel”, enfatizando a paixão por este suporte:

O papel, que ele seja papel Arches, papel Ingres, papel japonês, papel vegetal, papel kraft, papel cartão... permite esta mobilidade, esta leveza. Ainda mais: parece que o ato de criação aqui é menos intimidante que em outros lugares. É certo que o “desenho”, ou melhor, o trabalho sobre papel e de papel (pois os mais simples e menos onerosos), tem desempenhado a função de grande experimentador, que o constituiu em um verdadeiro campo de investigação (Schweisguth, 2007, p. 8)³⁰.

²⁸ Em francês: “sa texture est multipliée, manipulée, exploitée par toutes sortes de métamorphoses, d’agressions, voire de malversations qui cherchent à lui arracher son secret”.

²⁹ “De telles pratiques ont pour visée de libérer l’énergie contenue dans la texture interne du matériau et d’exposer les infimes transformations de son apprêt ou de son organisation”.

³⁰ Conforme o original: “Le papier, qu’il soit papier Arche, papier Ingres, papier Japon, papier calque, papier kraft, carton... permet cette mobilité, cette légèreté. Plus encore : il semble que l’acte de création y soit moins intimidant qu’ailleurs. Il est certain que le ‘dessin’, ou plutôt le travail sur papier et du papier (car le plus simple et le moins onéreux), a joué le rôle de grand expérimentateur, qu’il a constitué un véritable champ d’investigation”.

Ainda que não se possa – ou tampouco se queira – colocar o uso do papel como requisito para o desenho, fica evidente a sua estreita relação, bem como as implicações da escolha de um material tão familiar, de diversas formas tão presente no cotidiano e, de uma maneira geral, mais acessível que outros materiais artísticos. Compartilhando do interesse por esse material, reconheço a sua importância na minha pesquisa.

2.1.1. SOBRE CAMADAS

No início de 2007, do desejo de inserir texturas nos meus desenhos, experimentei a frotagem e passei a realizar esse procedimento em papéis de seda para depois colar sobre um desenho já em andamento em papel de gramatura importante. Aos poucos, com as experiências realizadas, as sobreposições desses papéis ganharam cada vez maior relevância, tornando-se foco das investigações e ocasionando o abandono do desenho inicial e do papel de base. Assim, esses trabalhos passam a ser compostos de diversas camadas de papel, que se fazem presentes, com maior ou menor ênfase, na superfície do desenho. Concomitante ao desenvolvimento dessa pesquisa, acontece o alargamento da coleção que compõe os meus documentos de trabalho, de acordo com o que já foi mencionado a esse respeito no capítulo anterior.



Fig. 14.
Marina Polidoro.
Secador de cabelo II.
18 x 27,5 cm.
2008.



Fig. 15.
Marina Polidoro.
3x Marina A.
24,5 x 37 cm
2008.



Fig. 16.
Marina Polidoro.
Garrafas.
28 x 33 cm.
2009.

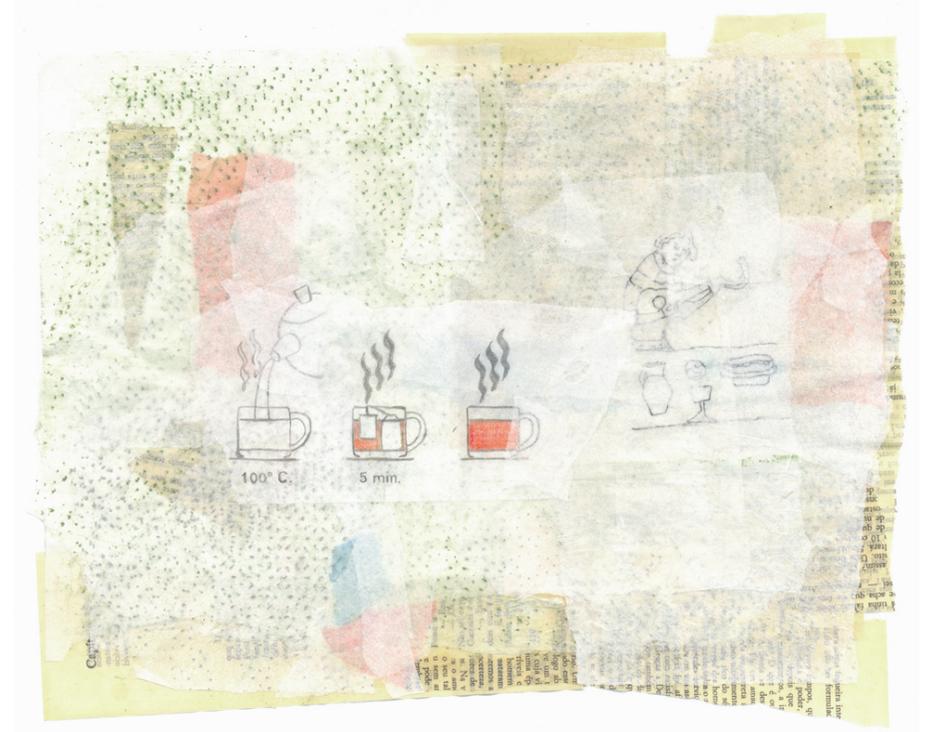


Fig. 17.
Marina Polidoro.
Chá II.
26 x 31 cm.
2009.



Fig. 18.
Marina Polidoro.
Delectanon.
28 x 31 cm.
2009.



Fig. 19.
Marina Polidoro.
Festa.
24 x 30 cm.
2009.



Fig. 20.
Marina Polidoro.
n.3.
64 x 69 cm
2009.

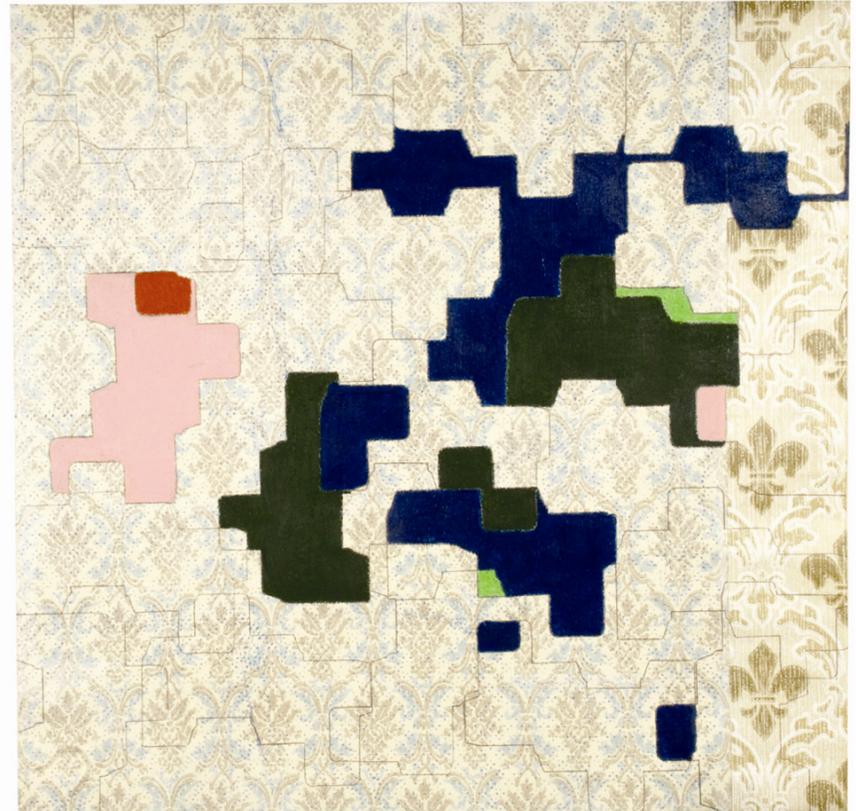


Fig. 21.
Marina Polidoro.
Encaixes.
60 x 62 cm.
2009.

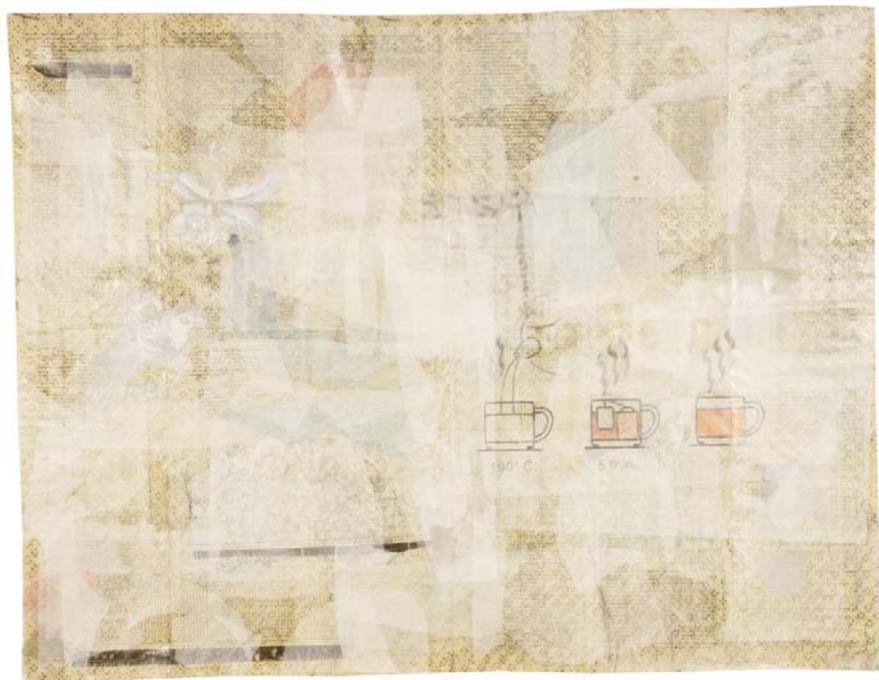


Fig. 22.
Marina Polidoro.
Chá.
68 x 75 cm.
2008.



Fig. 23.
Marina Polidoro.
Nuvem.
140 x 116 cm
2009-2010.

Esta série engloba colagens realizadas no decorrer dos últimos três anos, que já chegam a trinta trabalhos. Aqui são reproduzidos os registros daqueles realizados durante o período do mestrado, ou seja, desde 2008 (figs. 14 a 23). Cada um desses trabalhos é individual, mas é possível perceber neles a continuidade da intenção, a constituição de uma série. São resultados de um mesmo modo de fazer – capturar, guardar, concentrar e reorganizar, que parte de uma mesma coleção de papéis – as superfícies e figuras.

Além disso, lembrando o que foi abordado anteriormente sobre as técnicas de captura e produção desses documentos, muitos dos elementos repetem-se, são usados novamente em desenhos diferentes. Cada um desses trabalhos é resultado de um novo olhar a uma mesma coleção que, ainda que seja renovada e receba novos componentes, é consequência de uma mesma busca. Não será tratado aqui de cada uma das colagens especificamente, uma vez que o foco deste texto está no processo de trabalho e esse repete-se em todas elas, variando a escolha e a combinação dos elementos, materiais e imagens, dentre os previamente estocados.

A percepção dessa repetição nos modos de fazer, bem como a constatação realizada no capítulo anterior das qualidades comuns aos documentos e aos trabalhos, provoca uma pergunta: qual a diferença entre a acumulação feita em cada uma dessas colagens e na coleção dos documentos de trabalho? Uma vez que não considero a coleção de fragmentos como simples depósito de matéria-prima, penso que a resposta a essa questão passa pela hipótese levantada na introdução, de que cada trabalho seria uma tentativa renovada de reordenar o caos dos documentos.

Na caixa onde os guardo (fig. 06), a sua distribuição muda a cada consulta, papéis são empurrados para o fundo, outros emergem à superfície, e nessa movimentação outros tantos recebem interferências e contaminações – que se não as

controle, muito menos as evito – como amassados e manchas. Com as colagens é diferente. Ainda que existam os momentos em que disponho alguns dos fragmentos sobre a mesa, testo as aproximações, seleciono e descarto figuras e estampas, há o momento em que decido fixar essa disposição. A cola encerra essa movimentação, mesmo que logo a seguir esse processo reinicie em cima do mesmo trabalho, até que esteja finalizado, como um retrato fixo da coleção, sendo que esta continua transformando-se.

A maneira com a qual os fragmentos – papéis, figuras e superfícies, advindos da coleção, dos meus documentos de trabalho – são reagrupados, sobrepostos e justapostos é que constrói a nova imagem. Os papéis rasgados e colados em camadas criam uma superfície rugosa, irregular. Dispensar o papel de base sobre o qual se desenha para passar a construir o suporte ao desenhar, modifica a relação e o envolvimento com os materiais, com as qualidades e especificidades de cada tipo de papel. Nos trabalhos desta série, ao preparar o suporte já estou desenhando, compondo, significando.

É freqüente o caso em que a camada que inclui novos elementos também encobre algo que foi desenvolvido anteriormente. Nessas sobreposições posso apagar algo de que me arrependo depois e preciso resgatar. Para realizar esse resgate, refaço, copio uma figura novamente, lixo a superfície abrindo espaços ou arranco parte da camada que foi colada em cima – que nunca sai por inteiro, sempre deixa rastros. Esse processo de trabalho, em que fazer e desfazer misturam-se, acaba por fabricar memórias e produzir uma imagem muitas vezes desgastada. Mesmo que o trabalho seja construído de fragmentos que lhe agregam corpo e que ganhe resistência a medida em que recebe novas camadas, uma qualidade que busco e penso manter nessas imagens é uma certa delicadeza. Na mesma direção, durante a feitura dessas colagens existe a preocupação



Fig. 24.
Sigmar Polke.
So sitzen Sie richtig (nach Goya und Max Ernst).
1982.

de que as sobreposições e os apagamentos de fato não sejam completamente efetivos, garantindo assim a persistência de um grau de transparência entre as camadas.

Evidencia-se assim, que essa construção não acontece linearmente, mas com idas e vindas, constantes reavaliações: seja pela resposta dos materiais – na relação com a matéria, a ação de desenhar e colar, a resistência/resposta do material a cada ação, que por sua vez provoca uma nova (re)ação – ou pelo resultado, tanto formal quanto conceitual, da aproximação de imagens e a conseqüente ressignificação provocada pela retirada de uma imagem de seu contexto inicial e sua inserção em um novo.

Escolher, capturar, deslocar, recombinar e colar: ainda que nem sempre literalmente. Com o foco nessas operações, é de interesse aqui o trabalho de Sigmar Polke (fig. 24). O artista alemão desenvolve em seu trabalho uma reflexão sobre a cultura visual: sua obra aborda as imagens, incluindo aqui a sua produção, reprodução e disseminação. Segundo Hambourg (1995), Polke entrou na academia em 1961, período em que o debate acerca da arte contemporânea dividia-se entre a arte pop americana e, de outro lado, Joseph Beuys e o grupo Fluxus experimentavam uma prática de arte que envolvia o uso de materiais não convencionais sobre os quais eram feitas associações mágicas e realizando performances e happening.

Considerando-se esse cenário, percebe-se a relação de seu trabalho inicial com a pop arte e que aqui ganha o nome de realismo capitalista: “nas suas primeiras pinturas Polke abordou o atual estado da arte moderna. Brilhante, cáustico e divertido iconoclasta, ele rejeitou tanto a abstração quanto a arte conceitual, criticou costumes alemães e o materialismo moderno, e elevou fotografias comuns à condição de ícones” (ibidem, p. 38)³¹. Explorando a pintura como um campo para a experimentação de

³¹ Traduzido do texto original em inglês: “in his first paintings Polke addressed the current state of modern art. Brilliant, caustic, and hilariously iconoclastic, he dismissed both abstraction and conceptual art, criticized German mores and modern materialism, and elevated ordinary photographs to iconic status”.

novas formas e novos materiais, inclusive substâncias e processos químicos, sua obra se caracteriza pela mistura de diferentes técnicas e pelo uso inventivo de materiais divergentes. E dessa maneira, produz uma imagem que não se apresenta nitidamente, contaminada. Qualidade ainda mais evidente nos trabalhos em que utiliza-se de procedimentos químicos, uma vez que a imagem produzida continua se transformando devido à reação dos materiais.

A mistura também é realizada com as imagens com as quais trabalha: une e coloca em tensão imagens extraídas de fontes tanto históricas como contemporâneas. Ao apropriar uma imagem, Polke também apropria-se das marcas indistinguíveis da técnica de reprodução como uma parte integrante da imagem, por exemplo os pontos das fotografias impressas em jornais e revistas. Dessa maneira, o pintor alemão transforma imagens típicas dos meios de reprodução em obra de arte única e original:

mesmo quando ele utiliza imagens reproduzidas e imita técnicas de reprodução, o trabalho é na realidade irreproduzível – irreproduzível porque visa efeitos absolutamente dependentes do nosso encontro com o original, objeto único em sua materialidade específica e em dimensões que nós experimentamos no tempo e no espaço. Ele estava na realidade reafirmando o “aqui e agora” da obra de arte que Benjamin associou com a sua aura (Hauxthausen, 1997, p. 190)³².

Apesar das técnicas utilizadas serem distintas, a aproximação que percebo do meu trabalho com a obra de Sigmar Polke acontece primeiramente pela utilização de padronagens, pela sobreposição de camadas translúcidas que recebem tratamentos visuais diversos, pela apropriação de imagens de diferentes fontes e pelas implicações conceituais dessas estratégias e operações. Ainda, pode-se evidenciar no seu trabalho a

³² “Even as he utilises reproduced images and apes reproduction techniques, is in effect the work unreproducible – unreproducible because it aims at effects absolutely dependent on our encounter with the original, unique object in its specific materiality and dimensions as we experience it in time and space. He was in effect reaffirming that ‘here and now’ of the work of art that Benjamin associated with its aura”.

espessura da imagem, objeto de estudo desta pesquisa, que ganha corpo ao mesmo tempo em que vê seus limites testados ao ser criada a partir de diversas camadas, sobreposição de imagens apropriadas, estampas e texturas, onde novas significações são fabricadas e constituídas justamente por este acúmulo.

Voltando para os meus trabalhos abordados nesta seção, nas primeiras exposições³³ a forma de apresentação utilizada foi a moldura-caixa. Considerando que um dos conceitos ligados a esses trabalhos refere-se à idéia de gavetas e caixa de guardados, bem como a intimidade presente nos pequenos formatos, relacionei uma caixa à outra. Também existia nessa escolha a preocupação em não forçar o achatamento do corpo do trabalho, aceitando as suas irregularidades e topografias, sendo assim afixados no fundo da caixa apenas pelos quatro cantos. Por fim, nesses trabalhos as bordas da caixa ficam responsáveis por “enquadrar” as bordas um tanto incertas, que são resultado das colagens e de um processo de trabalho em que o formato é definido durante a sua construção.

A grande maioria dos trabalhos que fazem parte desta série consiste em pequenas colagens, sendo que até a experiência com *Nuvem* (fig. 23) a maior atingia 68 x 75 cm (fig. 22), chegando a ter trabalhos realizados em 2007 que medem 10 x 10 cm. Penso que essa característica está ligada, além da atenção aos pequenos detalhes, também ao seu processo de feitura: trabalho com pequenos recortes, com todos os materiais ao alcance da mão. Construo meus desenhos como quem organiza seus guardados sobre uma mesa, de maneira que a opção por esses tamanhos parece refletir essa área de alcance. Mais do que justapor, muito das inclusões dos materiais é feita por

³³ Parte desses trabalhos foi exposta em 2008 no 4º. andar da Usina do Gasômetro em Porto Alegre e na Galeria do Campus 8 - Cidade das Artes da Universidade de Caxias do Sul, em 2009.

sobreposições que já não posso contar: a cada novo fragmento colado, a imagem expande-se lateralmente e ganha em espessura.

Por outro lado, foi justamente essa operação agregadora que resultou no trabalho maior. À medida que a colagem foi crescendo, quase em módulos, precisei abandonar a mesa e passei a trabalhar com o desenho no chão ou preso à parede. Essa mudança foi muito significativa e alterou também a minha relação com o trabalho: esse formato, novo para mim, não me permite apreender toda a composição rapidamente, é preciso percorrer a sua superfície, afastar-se. Tudo isso tornou a realização desse trabalho mais demorada, não apenas pelo óbvio de que as ações precisavam ser mais longas e extensas, os pincéis mais largos, os recortes maiores.

Essa experiência em escala maior, somada à importância que o papel e suas qualidades têm nesses trabalhos, reforçou a vontade de apresentá-los livres da moldura. Também por considerar que esse tipo de apresentação fornece um excesso de proteção à colagem – “a moldura transforma-se num parêntese” (O’Doherty, 2002, p. 10) – que evidencia a imagem em detrimento do corpo em que é constituída. Essa percepção me conduz a uma busca oposta à de Francis Bacon, que, justamente por esse motivo, preferia que suas pinturas fossem vistas sob o vidro. Em entrevista prestada a Sylvester (2007, p. 86-87), Bacon afirma: “gosto da distância que o vidro coloca entre aquilo que foi feito e o espectador; quero, se assim posso dizer, me afastar tanto quanto possível do objeto”.

Procurando experimentar algo além da afixação direta na parede, o delicado trabalho *Rumores* de Helio Ferverza (fig. 25), em que alfinetes sustentam balões vazados de histórias em quadrinhos, apontou uma direção: suspender a colagem com o auxílio de pregos, de maneira que ela é mantida a uma distância de aproximadamente 4 cm da parede. Essa forma de apresentação que foi escolhida para o trabalho maior que



Fig. 25.
Helio Ferverza.
Rumores.
1996.



Fig. 26.
Mira Schendel.
Objeto gráfico.
1967-68.

realizei, coloca em evidência o corpo formado pelas finas camadas, como uma pele. Destacam-se as ranhuras e saliências provocadas pelas sucessivas sobreposições de colagens, bem como os desgastes causados por meio de ações como lixar, perfurar/cortar e até mesmo arrancar fragmentos de papéis anteriormente agregados.

Quanto aos menores, os mantenho nas molduras-caixa e outros de escala intermediária são apresentados diretamente na parede. Essa decisão deve-se a resistência de cada um deles e da percepção de que, na medida em que esses trabalhos crescem lateralmente, expandido suas medidas pela superfície, esta também fica mais espessa. O procedimento utilizado para agregar fragmentos com a intenção de expandir a área de trabalho inclui a sobreposição. Dessa maneira está implicado que, nessa série de trabalhos, quanto maior a área, maior o número de camadas e maior a sua resistência.

Se a obra de Ferverza apontou uma solução para a forma de apresentação desse trabalho, percebo no entanto que há aqui uma importante distância entre as propostas. Enquanto essa maneira de apresentação no meu trabalho evidencia justamente o seu corpo, a sua materialidade e a sua presença física, o trabalho de Hélio Ferverza, seus balões de histórias em quadrinhos recortados e esvaziados do seu conteúdo, sustentados apenas por alfinetes contra a parede branca, tange a imaterialidade.

A artista Mira Schendel desenvolveu uma série de trabalhos intitulados *Objetos gráficos* (fig. 26), trazidos aqui pela conversa que é possível estabelecer com minha pesquisa em diversos pontos. Com grande interesse pela transparência, a artista realizou pesquisas com o papel de arroz e, posteriormente, com o acrílico. Os *Objetos gráficos* consistem em grandes colagens de várias folhas de papel de arroz, translúcidos, que recebem monotipias com a caligrafia da artista ou letras e números

autocolantes, então comumente utilizados no design gráfico, conhecidos como *letraset*. Essas colagens são estruturadas e comprimidas por duas grandes placas de acrílico, que são suspensas por amarrações no teto. Transformadas assim em objeto, ainda que a terceira dimensão seja mínima, estão sujeitas à oscilação de qualquer corrente de ar.

As letras e símbolos gráficos misturam-se; a sobreposição de planos acentua a correlação entre frente e verso, preocupação que aparece na fala da artista: “o acrílico me dava uma possibilidade fantástica de realizar aquilo e de concretizar inclusive uma idéia, a idéia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, uma certa idéia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaciotemporalidade etc.” (Dias, 2009, p. 257). A transparência é questão evidentemente importante nesses trabalhos que a luz pode atravessar e o espectador pode olhar através: “diante destas placas, que não oferecem nenhum foco e nenhuma superfície de repouso, o olhar se descondiciona e se desconstrói em relação à habitual hierarquia perceptiva. Sinais alfabéticos, impressos, datilografados ou escritos à mão, parecem pairar livremente no espaço” (Dias, 2009, p. 257).

No grande formato colocado frente a frente com o artista ou o espectador, “o corpo todo passa a pertencer ao espaço do quadro como se estivesse dentro de um cenário” (Poester, 2005, p. 57). Uma vez distante da parede, não se mistura com ela e reforça sua presença, sua corporeidade. Apesar do formato, a grande quantidade de detalhes – qualidade comum aos meus e a essa série de Schendel – que não se mostram por inteiro, cobertos, apagados, convida a uma aproximação: é preciso movimentar-se para ver, aproximar-se, deslocar-se pela superfície.

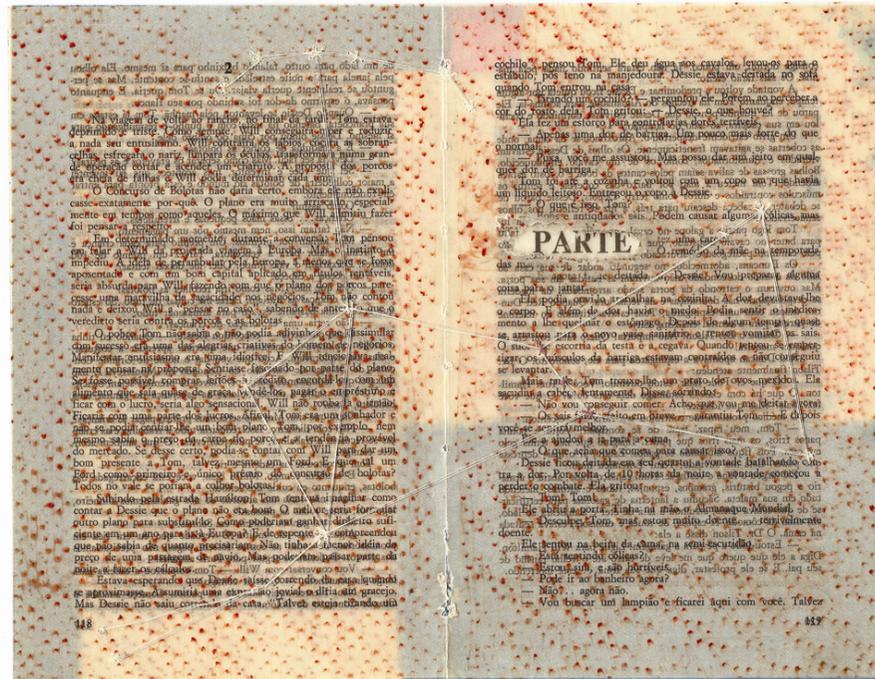


Fig. 29.
Marina Polidoro.
Parte.
Série Grandes romancistas.
21 x 27 x 2,8 cm.
2008.

2.1.2. GRANDES ROMANCISTAS

Por perceber a recorrência do uso da página impressa nas minhas colagens e também em muitos outros artistas, cabe aqui desenvolver uma reflexão sobre o texto, mais especificamente, sobre a maneira como conteúdos ganham forma e transformam-se em superfície gráfica, textura visual. O primeiro capítulo já dissertou sobre como texturas visuais podem simular sensações táteis, mas também podem recobrir uma superfície a partir de elementos gráficos, que criam desenhos, padronagens e estampas. Assim, tipos impressos podem ser utilizados na criação de texturas: as páginas de livro

ou jornal, por exemplo, seguem um padrão – imposto pelas regras da escrita, tipografia e design da página – que acaba por criar planos uniformemente texturizados.

Os três trabalhos que compõem a série *Grandes Romancistas* (figs. 27, 28 e 29) foram desenvolvidos em 2008 a partir do desmembramento de um mesmo livro da Editora Abril Cultural, parte de uma coleção homônima. O livro não foi escolhido por outro motivo que não a facilidade do acesso: estava à venda por um preço irrisório em um lugar inusitado, um supermercado. Não o li, não sei qual a história contada no romance, pois logo que o adquiri comecei a trabalhar nele. Evidentemente, enquanto interferia nas páginas li alguns fragmentos, expressões, frases e diálogos, e optei por evidenciar e preservar algumas dessas palavras. Dessas descobertas decorre a utilização de pequenos trechos também como título para cada um dos trabalhos. Mesmo em um livro não lido, surge a impossibilidade de não ler.

Ao desconstruir o livro, respeitei a estrutura da encadernação costurada, de maneira que cada colagem é composta por um dos cadernos que formavam o livro. As páginas foram embebidas com óleo de linhaça para que ficassem translúcidas e receberam diversas interferências: desenho a grafite ou caneta permanente, costura, colagem de impressos e fotografia, frotagem, estêncil, aguada de tinta acrílica, pintura com pastel oleoso e, para desgaste e conseqüente perfuração de algumas páginas, lixa. Nessas intervenções que ao mesmo tempo seqüestram a página da sua função inicial, preservam as indicações de ter sido parte de um livro: esses trabalhos resguardam inclusive a posição de leitura. Talvez seja essa postura dual dos artistas frente ao livro, de que nos fala Silveira (2008, p. 24):

por um lado, temos o pensador que venera a forma familiar desses entes quase sacros, os livros (*tà bíblia*). O livro traz consigo o gosto pela perpetuação da forma clássica, de ser o mais nobre depositário do conhecimento, valores expressados através do zelo e do respeito pela superfície e pelo ato de folhear e seus tempos. [...] Por outro lado, nos surpreendemos com o criador que

se expressa pela idéia da transgressão, confrontando o escultórico com o plano, rompendo a página, dilacerando a estrutura, ferindo, formando, deformando e transformando.

Não interessa a este trabalho o conteúdo do romance impresso nas páginas que utilizei e não espero que alguém as leia inteiramente – até porque algumas partes estão ilegíveis devido à transparência que obriga a sobreposição dos textos de todas as páginas, frente e verso, além das demais intervenções – ou reconheça e identifique a obra literária ou o autor. Contudo, percebe-se sim a relação com a idéia de livro – poderia ser qualquer livro – e os vestígios da sua antiga função, de onde as páginas foram apropriadas para tornar-se, neste novo lugar, desenho, colagem e textura gráfica. Que textos fragmentados, sobrepostos e apagados, ainda que impedidos de exercer sua função primeira, transformados em texturas muitas vezes ilegíveis, continuam textos.

Como solução para a apresentação dessa série, as imagens são colocadas horizontalmente ao invés de irem para a parede. Abridadas por caixas vermelhas sobre um berço, as páginas/os desenhos mantêm-se quase na altura da borda (fig. 30). A opção pelo vermelho deve-se ao fato de esta ser uma das cores tradicionalmente utilizadas em coleções de livros, inclusive o apropriado para este trabalho. A imagem que foi produzida a partir de uma parte arrancada do objeto-livro, volta a ser objeto, volta à mesa, local de trabalho.

Gonçalves (2005, p. 38) considera o plano horizontal como a posição propícia para a inscrição: “fora da lógica própria ao desenho de observação, por exemplo, trabalhar rés ao solo estimula todo tipo de agregação, ampliando dessa forma as relações entre o trabalho e o entorno”. Dessa maneira a vista aérea, o plano horizontal, favorece depósitos e “procedimentos da esfera do signo, quer dizer, da inscrição: impressões, recortes, transportes, colagens, etc.” (ibidem, p. 37). O tamanho pequeno dos desenhos da série *Grandes Romancistas* e sua posição horizontal, combinados à

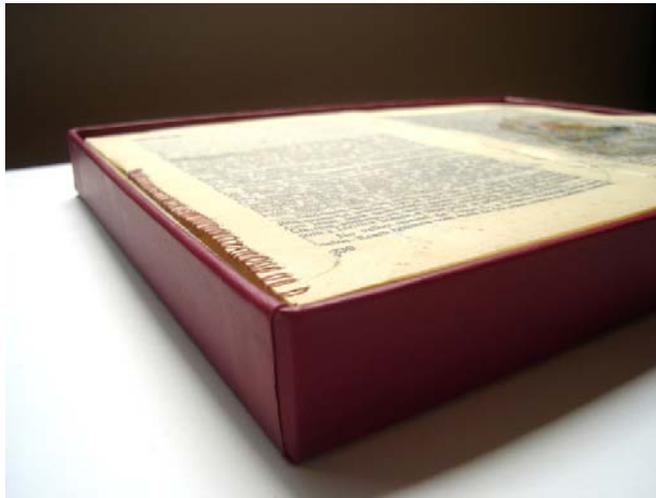


Fig. 30.
Marina Polidoro.
Às vezes, embora não com muita frequência. Detalhe.
2008.

relação evidente com o livro e conseqüentemente com o ato da leitura, sempre pessoal e íntima, provocam a atenção ao detalhe. A sua forma de apresentação é determinante na relação que o trabalho e o espectador irão estabelecer entre si.

Nestes trabalhos o interesse sobre o texto paira sobre a palavra como objeto visual³⁴. Afinal, além de lidas e ouvidas, as palavras também podem ser vistas: “o *mesmo* texto, fixo em sua letra, não é o *mesmo* se mudam os dispositivos de sua inscrição ou de sua comunicação” (Roger Chartier apud Ramos, 2007, p. 24). O termo *texto* pode ser definido como uma seqüência de palavras, do qual o bloco principal é chamado pelos designers de *corpo*: “também conhecido como ‘texto corrido’, pode fluir [...] pode ser visto como uma coisa – um objeto impávido e robusto – ou como um fluido derramado nos continentes da página e da tela” (Lupton, 2006, p. 63).

Se na produção de páginas manualmente escritas pelos copistas percebe-se grande preocupação com o resultado visual gerado pela formalização do texto, a partir do trabalho da tipografia e do design das páginas impressas essa questão fica ainda mais evidenciada. De maneira que o conteúdo do texto transforma-se em mancha gráfica³⁵, da linearidade para a superfície: “se a fala flui em uma única dimensão, a escrita ocupa tempo e espaço” (ibidem, p. 68). Para Walter Ong, a invenção dos tipos móveis teve papel importante para a afirmação da visualidade da escrita, também porque as letras de metal têm escala, espessura e volume, tal como coisas:

A impressão tipográfica do alfabeto, na qual cada letra era moldada em uma peça isolada de metal (o tipo) foi uma revolução psicológica de primeira ordem... A impressão situa as palavras no espaço com uma fixidez que a escrita nunca atingiu. Se a escrita transportou as

³⁴ Questão aprofundada em Polidoro, M. (2009).

³⁵ Mancha gráfica: expressão utilizada para definir o espaço, delimitado pelas margens, onde fica o conteúdo da página impressa.

palavras do mundo do som para o mundo do espaço visual, a impressão fixou sua posição nesse espaço (apud Lupton, 2006, p. 67).

Por outro lado, encontramos com o filósofo Vilém Flusser no ensaio “Linha e superfície” de 1973-74. Indicando a importância então cada vez mais acentuada das superfícies no dia-a-dia, as contrapõe à linha escrita, na sua função de representar e significar o mundo. De um lado a linha, que formada por uma série de sucessões, é uma maneira histórica de estar no mundo; de outro a superfície, que ao apresentar imagens estáticas, seria a-histórica. Essa oposição é colocada por Flusser no sentido de que “precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem”, enquanto que em se tratando de superfícies, “podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la” (Flusser, 2007, p. 105).

Parece claro que o filósofo pensa o texto por um viés diferente de Ellen Lupton: Flusser não aborda o texto como gerador de uma superfície, preocupação importante para a designer. Podemos ir além e, reconhecendo a materialidade do livro, encontrar Silveira (2008, p. 13), que diz “que *um livro é um objeto*. Ele *não é* a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores”. Mesmo não estando no livro propriamente dito o nosso foco de interesse, Silveira parece sintetizar a diferença entre os dois posicionamentos apresentados: um aborda o texto enquanto obra literária, a outra o trata como forma, objeto. Opta-se aqui por trazer, ainda que brevemente, pensadores que falam de lugares diferentes, para evidenciar a tensão criada pela utilização de materiais escritos e impressos como textura visual em obras de arte visual: lê-se o texto ou frui-se a imagem?

Ao ver uma página ou uma palavra escrita, percebe-se a sua forma visual, decorrente do design, da diagramação; ao mesmo tempo, parece impossível encarar um

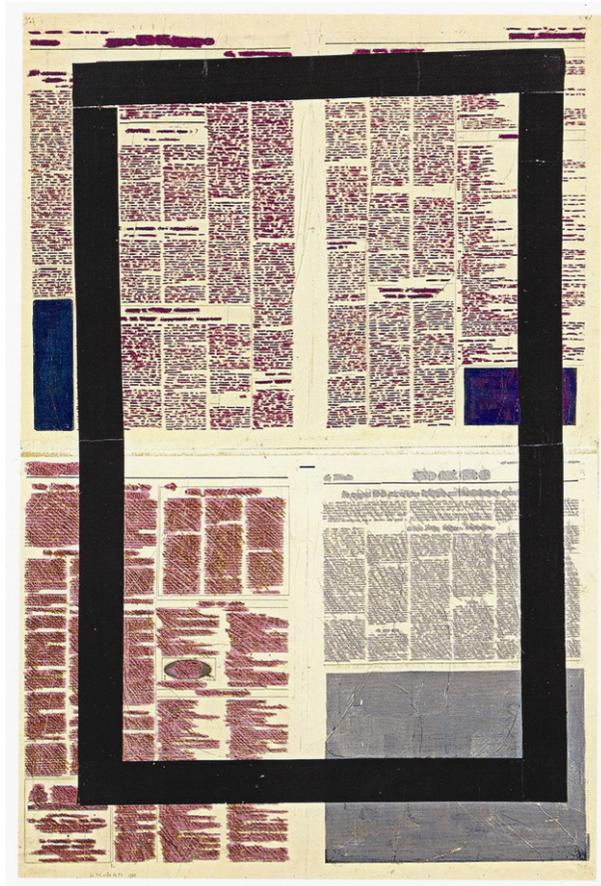


Fig. 31.
Pierre Buraglio.
Les Très Riches Heures de P.B. n° 10.
Série *Caviardage*.
1981.

texto sem realizar o esforço de lê-lo: mesmo quando ilegível, ele se afirma como texto, sabemos que é um texto e é essa presença que é colada no trabalho. Com o cubismo cria-se um novo espaço, pautado pela reversibilidade dos planos e já aponta para a arbitrariedade dos signos e a autonomia do objeto artístico, que reaparece em tantos momentos posteriores na história da arte, alguns inclusive já apontados nesta dissertação.

A página de jornal aparece na obra *Les Très Riches Heures de P.B. n° 10*, integrante da série *Caviardage*, do artista francês Pierre Buraglio (fig. 31). Não apenas nessa, mas em parte importante do seu trabalho, Buraglio utiliza materiais que encontra ao seu redor, no seu cotidiano, como páginas do jornal *Le Monde* e embalagens de cigarros. Na obra abordada aqui, como acontece em outras do artista que também têm como ponto de partida o jornal, há uma tentativa de bloquear a leitura: o texto foi rasurado. Ainda assim, a estrutura e a diagramação tradicionais da página de jornal, as colunas e os blocos de texto são respeitados.

Justapostas e unidas com fita adesiva, duas folhas abertas de jornal compõem o trabalho. Se não podemos conhecer o conteúdo das matérias jornalísticas, não podemos tão pouco ignorar o fato de terem sido estas páginas parte de um jornal. A tentativa de esconder e encobrir que está presente no ato da rasura – ainda que provavelmente não seja de todo sincera – também revela: sua matéria constituinte, seu processo de feitura, sua relação com o mundo cotidiano. Ainda, quanto mais silenciosos, mais se relacionam com o uso da palavra (Aillaud, 2009). Estabelece-se um outro modo de conexão entre as letras e as palavras que não é verbal, mas propriamente visual. O código verbal, até então familiar, ganha uma qualidade abstrata, que pode ser contemplada pela padronagem visual criada.

2.1.3. ECHANGE, PARA:

Ainda na dimensão da leitura, mais pessoal é a troca de cartas, como no trabalho *Echange, para:*, desenvolvido em colaboração com a artista francesa Pauline Gaudin (figs. 32 a 35). Sobre este projeto, na abertura do livro de correspondências em que as cartas foram reproduzidas:

Echange, para: é um trabalho que iniciou por um convite. Em julho de 2009, Pauline convida Marina para trocar cartas. As idéias que motivaram o convite e o aceite visavam um tipo de desvio, um tipo de troca em que cada uma poderia apropriar-se um pouco das maneiras de trabalhar e do universo poético da outra. O que interessa aqui é partilhar, estabelecer e manter contato. Cada carta é uma resposta: sempre partimos de algo presente na carta que chega. Cada carta enviada cria uma espera ansiosa pela resposta. E quando uma nova mensagem é entregue, exige retorno, um novo trabalho (Gaudin; Polidoro, 2009, p. 3).

Se nas colagens normalmente o trabalho é constituído a partir de algo que já existe, os materiais previamente coletados/produzidos, o trabalho *Echange, para:* acrescenta uma nova questão: trabalhar a partir do outro. E a inclusão do outro implica em responder, encontrar algo na carta do outro para continuar a conversa; esperar uma resposta, uma vez que é preciso receber uma nova carta para poder trabalhar novamente; contaminar-se com o processo e a poética do outro. Nesse trabalho entrego as colagens, não fico com nada que fiz, fico com as cartas que ganhei.

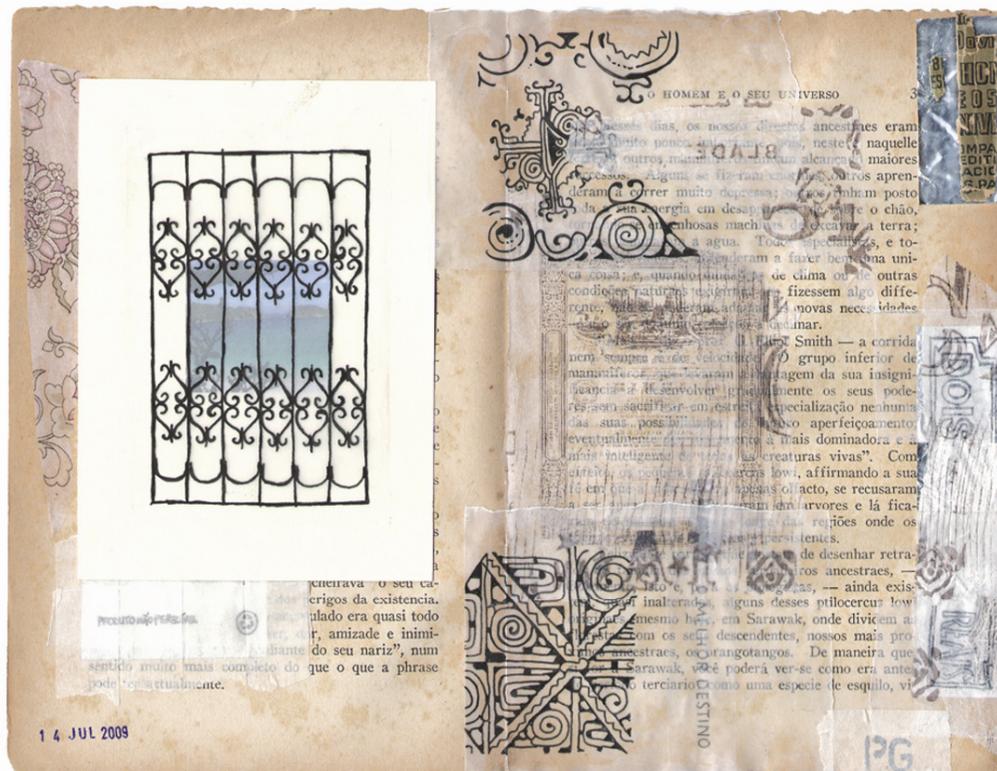


Fig. 32.
Pauline Gaudin e Marina Polidoro.
Echange, para.: Cartas.
2009.



Fig. 33.
 Pauline Gaudin e Marina Polidoro.
Echange, para.: Cartas.
 2009.



Fig. 34.
 Pauline Gaudin e Marina Polidoro.
Echange, para: Pauline.
 2009.

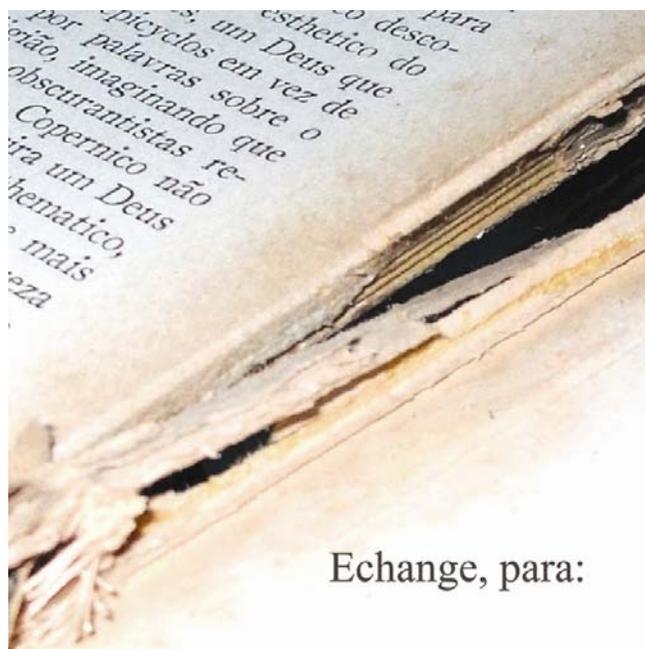


Fig. 35.
Pauline Gaudin e Marina Polidoro.
Echange, para: Livro.
2009.

Devido a essa divisão, o trabalho pode ter três diferentes montagens, as cartas podem ser apresentadas de maneiras diferentes: apenas as que enviei, *Echange, para: Pauline*; apenas as enviadas pela Pauline Gaudin, *Echange, para: Marina*; e o arquivo completo das cartas, o que permite a busca pelos elementos que ligam uma carta a outra, que configuram as respostas. Além disso, a seqüência das cartas trocadas até a volta da Pauline Gaudin para a França – quatorze cartas, sete de cada uma – foi organizada em um múltiplo de 06 exemplares de 30 x 30 cm e 31 páginas (fig. 35). Encadernar manualmente os fac-símiles em impressão digital foi a maneira encontrada por nós para que as duas pudessem conservar consigo a totalidade das trocas.

Aqui retoma-se a questão da legibilidade do texto: nas cartas que fiz para Pauline existem textos que não pretendem ser lidos – como as páginas do livro que serviu de “papel de carta”, base inicial para todas as colagens – enquanto outros escritos que, ainda que nem sempre completamente legíveis, foram datilografados como mensagens à destinatária da carta (respeitando inclusive algumas convenções da redação de correspondências³⁶) e que esperam dela a dedicação do esforço necessário para lê-los, apesar das eventuais sobreposições. O conteúdo das cartas que fiz trata em geral de banalidades cotidianas, sobre coisas que pensei quando recebi a carta da Pauline e outras que me ocuparam enquanto produzia a colagem para ela.

Por exemplo, a primeira mensagem que realizei, na carta de 17 de julho de 2009, além de copiar o desenho de uma grade que estava na carta que recebi, comento sobre a compra de um livro em francês para usar no projeto, a alegria do convite e da possibilidade de usar a máquina de escrever com mais frequência (fig. 32). Na última

³⁶ Para essas referências foram adaptadas algumas indicações e instruções da publicação MENDES, Gilmar Ferreira et al. **Manual de redação da Presidência da República**. Brasília: Presidência da República, 1991.

troca, me impressionou a frase que Pauline havia destacado na página do livro: “Não sei o que posso parecer ao mundo”. Essa frase juntamente com o dourado do envelope e a imagem da televisão com a tela vazada, transformada em moldura, forneceram as principais questões que trabalhei na minha resposta (fig. 33).

Essas descrições pretendem evidenciar que a conversa é espessa e estabelecida em diferentes níveis, desde a mensagem verbal, escrita e mais direta, mas também no eco de uma cor predominante, um desenho repetido, uma textura, um assunto. Ao olhar as cartas juntas, na seqüência em que foram trocadas, é possível perceber essas continuidades, elementos que vão de uma colagem à outra e as transformações que o modo de fazer de uma artista implica na outra. No meu caso, uma das interferências mais claras está nas construções dos envelopes. Iniciei o projeto decidida a utilizar o banal envelope branco, com informações que seguem o padrão oficial de correspondências. Ainda que tenha mantido o sistema de identificação, a variedade de experiências que Pauline vinha realizando com os seus envelopes me instigou a também construir os meus, que passam a ser pensados em conjunto com a carta.

No livro intitulado *Diálogos*, assinado por Deleuze e Parnet, está escrito que “escrever a dois já é uma maneira de deixar de ser autor” (1998, p. 35). Não exatamente dessa maneira, porém esse trabalho suscita algumas reflexões em termos de colaboração e autoria. Ainda que cada carta tenha sido feita por apenas uma de nós, que a assina e a destina para a outra, quando as cartas são olhadas em conjunto na seqüência em que foram enviadas, fica evidente a contaminação. Essa contaminação é resultado das trocas que realizamos e que são parte significativa das intenções desse projeto, mas também são consequência da idéia de resposta: inicio uma nova carta a partir de algo

que estava presente na última que recebi; inicio a construção da minha carta a partir de algo que a Pauline ofereceu e que reverberou em mim.

Além disso, já no momento do convite, nos encontros para as trocas, que na maioria das vezes foram feitas pessoalmente, e na construção do livro de correspondências, conversamos. Nesse tempo passado juntas, trocamos desde percepções sobre esse projeto, seus objetivos e modos de operar, mas também sobre nossos outros trabalhos individuais e questões pessoais. A conversa sempre transforma alguma coisa, o outro traz elementos da sua subjetividade que nos contamina e nos modifica. As trocas das cartas implicam em outras trocas. Este é um projeto que, a princípio, não tem fim – ou pode acabar a qualquer momento. Como qualquer troca de correspondência, basta que uma das duas deixe de responder para que o processo se rompa. Da mesma maneira, caso haja uma pausa, uma interrupção, basta uma de nós recomeçar.

2.2. DOS MUROS

Na tentativa de ampliar as superfícies que compõem os meus documentos de trabalho, foi iniciada uma busca por texturas e sobreposições nos muros da cidade. Essa busca acabou por desencadear um novo trabalho, ainda com colagem, porém incluindo a própria cidade. Desde o outono de 2008, passo a procurar nos muros camadas sobre camadas de tinta, acumuladas e descascadas, onde interfiro: incluo mais uma camada, com a colagem de um recorte de papel de parede, para então fotografar. Faço uso da cidade, do muro, do trabalho realizado pelo tempo em descascar e revelar o passado daquele lugar. A superfície da cidade passa a fazer parte do trabalho, tanto quanto o

fragmento de papel de parede e sua estampa, desenhada por outro para decorar, por mim recortada para parecer com as áreas irregulares e craqueladas das camadas de tinta e com elas misturar-se.

A cidade vista do solo e vista de cima revela dois desenhos bastante distintos. A identificação e o reconhecimento das coisas dá-se de maneira bastante diferente dependendo da posição e do ponto de vista do observador. O muro que divide os espaços públicos das propriedades e estas de outras, quando visto do solo se apresenta como um impedimento de passagem, uma superfície que estende-se diante dos olhos, visão tátil. De cima, a concretude do muro torna-se uma linha codificada, mas que divide e separa tanto quanto o anterior.

Hannah Arendt (2005, p. 74) aponta a importância do muro na conformação da cidade, “a palavra *polis* tinha originalmente a conotação de algo como ‘muro circundante’”, relação que repete-se em outras línguas como o grego, o inglês e o alemão. Consoante a isso, no grego ainda há uma importante aproximação entre as palavras lei e muro: na Grécia antiga “o legislador era como o construtor dos muros da cidade [...] Antes que os homens começassem a agir, era necessário assegurar um lugar definido e nele erguer uma estrutura dentro da qual se pudessem exercer todas as ações subsequentes; o espaço era a esfera pública da *polis* e a estrutura era sua lei” (ibidem, p. 207). De maneira que para a vida política acontecer, a estrutura da cidade precisava estar estabelecida, muros e leis.

O muro, a cerca, também diferenciam o espaço público, comum aos cidadãos, do lugar privado. É na perpetuação da *polis* o único lugar onde o homem aspira a imortalidade e a solidão seria o resultado de uma eventual privação da vida pública. O oposto acontece com o privado, que também é necessário para a cidadania, porém é o lugar onde ocultam-se e preservam-se as coisas que não são pertinentes ao comum,

irrelevantes e encantadores acontecimentos da vida íntima e singular. Separando essas duas esferas, abrigando cada uma e resguardando uma da outra há uma linha divisória, que não pertence a ninguém: “impossível haver uma esfera política como existir uma propriedade sem uma cerca que a confinasse; a primeira resguardava e continha a vida política, enquanto a outra abrigava e protegia o processo biológico vital da família” (ibidem, p. 74).

Contemporaneamente, talvez esses limites não sejam mais tão evidentes, com a proliferação de não-lugares, que “à maneira de um imenso parêntese [...] recebem indivíduos cada vez mais numerosos” (Augé, 2005, p. 102). Para Peixoto, se na modernidade o flâneur podia caminhar lentamente e viver na rua como se estivesse em casa, sob o impacto da velocidade, agora a cidade perde em profundidade, “a paisagem urbana se confundindo com *outdoors*” (2006, p. 361).

2.2.1. PAPEL DE PAREDE SOBRE PAREDE

O resultado das buscas pelas paredes descascadas e as intervenções sobre elas – 10 fotografias foram selecionadas – é apresentado em uma caixa de 11,5 x 16,5 x 3,5 cm com tampa, que se oferece à manipulação (figs. 36 e 37). As intervenções permanecem nos muros, podendo por acaso, apesar da sua discricção, serem notadas por algum passante. Comigo levo as colagens recortadas do cenário urbano por meio da fotografia e as guardo em uma pequena caixa (que não é uma, é um múltiplo). Tenho interesse que a caixa mantenha sua independência como trabalho, além de ser um souvenir das intervenções, da mesma forma que as intervenções não foram apenas encenações para as fotografias. Aqui coexistem ação artística e objeto de arte.



Fig. 36.
Marina Polidoro.
Papel de parede sobre parede.
2009.



Fig. 37.
Marina Polidoro.
Papel de parede sobre parede.
2009.

Essas intervenções são ofertadas sem aviso, sem convite e sem divulgação. A estranheza desses pequenos vestígios não é imposta, depende da disponibilidade do transeunte para ocorrer. Essa ação artística produz uma presença efêmera e quase imperceptível, furtiva. Ardenne aborda essa questão em seu estudo sobre arte contextual, ao tratar da cidade como espaço de prática artística: “algumas obras, tornadas silenciosas, investirão a cidade em segredo – espectros artísticos paradoxais: tantas realizações presentes porém ausentes ao mesmo tempo, deliberadamente ilegíveis e mal separadas do seu suporte, que fundem-se na matéria urbana mais do que a afrontam abertamente” (Ardenne, 2004, p. 113)³⁷.

Para encontrar os muros descascados para as intervenções, fez-se necessário empreender algumas caminhadas pela cidade. A proposição de explorar a cidade por meio da caminhada foi retomada na arte como atitude artística pelos dadaístas e depois pelos situacionistas, e, ainda antes deles, a figura do flâneur de Benjamin, um personagem que mapeia a paisagem social, perambula aparentemente distraído, sem rumo, sem cessar pela cidade em busca de sensações e experiências. Evidencia-se a distância que separa as minhas ações desses conceitos, não apenas pela distância temporal, social e contextual.

Porém, uma anotação referente a isso no *Passagens* é pertinente: a flânerie é entendida como uma técnica para habitar as ruas da cidade – “os parisienses transformam a rua em *intérieur*” (Benjamin, 2006, p. 466, M 3, 1). Esta leitura provocou uma reflexão sobre este trabalho em que aplico um papel de parede, projetado para a decoração interna das casas, em espaços externos, voltados para a rua. As minhas

³⁷ Em francês, no original: “Certaines oeuvres, devenues mutiques, vont investir la ville en secret – spectres artistiques paradoxaux : autant de réalisations présentes mais absentes à la fois, volontairement illisibles et mal détachées de leur support, qui se fondent dans la matière urbaine plus qu’elles ne l’affrontent de manière ouverte”.

interferências misturam-se às sobreposições recorrentes na cidade, a não ser por um detalhe: como pode a tinta descascada ter revelado um papel de parede em um espaço externo, um espaço público? O pedaço de papel de parede – parte do interior – revelado no exterior: é como um pedaço de parede ao avesso.

As caminhadas empreendidas para esse trabalho, ainda que tenham proporcionado situações que permitiram surpreender-me e apropriar-me mais profundamente da cidade, tinham como objetivo encontrar muros, paredes ou tapumes com as características anteriormente descritas. De maneira que, munida de máquina fotográfica digital e de alguns recortes de papel de parede, fui à busca dos muros. Estes, para serem escolhidos e participarem do trabalho, precisavam ainda apresentar cores ou formatos de craquelados – e essas foram escolhas formais – que se relacionassem com algum dos fragmentos de papel que levava comigo.

Utilizei o contorno de mapas como molde para o formato dos recortes de papel de parede utilizados nessas intervenções, por perceber em suas formas importantes semelhanças com os contornos da textura produzida pelo descascado das paredes. Ainda que as primeiras indicações para busca desses mapas tenham partido de lugares que me são próximos e com os quais possuo vínculos, logo essa relação com as regiões é eliminada. Assim, passo inclusive a unir mapas diferentes para a formação de um novo contorno, um novo desenho destacado de qualquer território. Nessa direção, o critério para seleção desses mapas não é outro além da sua forma, de maneira que não interessa neste trabalho indicar quais os locais representados pelos mapas utilizados.

Foi olhando para essas superfícies que vi a aproximação formal com os mapas. Ainda sem saber, segui indicação de Leonardo da Vinci, que também não foi o único a tratar disso na história da arte: ver em manchas: “como composições podem ser sugeridas pela visão de paredes ‘cobertas de manchas’ ou ‘feitas de pedras de espécies

diferentes'. Os acidentes de uma parede excitam 'o intelecto' do pintor a 'invenções diversas'. Composições sábias nascem de manchas casuais." (Lascault, 1996, p. 37). Além disso, e isso aparece para mim em um segundo momento, sabe-se que tanto o mapa quanto o muro informam os contornos da cidade. A vida nas cidades-estado era delimitada e protegida por seus muros (Arendt, 2005), como desenvolvido na abertura deste sub-capítulo. Dar-se conta dessa informação veio reforçar a opção por recortar os papéis de parede seguindo o desenho de mapas.

Peixoto (2004, p. 13) apresenta as cidades como as possíveis paisagens contemporâneas, onde a saturação de imagens e a aproximação com o muro apagam os contornos, excluem a perspectiva, o olhar em profundidade: "o olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar. [...] Sobreposição de inúmeras camadas de material, acúmulo de coisas que se recusam a partir. Tudo é textura: o *skyline* confunde-se com a calçada: olhar para cima equivale a voltar-se para o chão. A paisagem é um muro". E o muro também é superfície construída camada por camada: acumulação efêmera, competitiva e muitas vezes confusa de impressos, cartazes de entretenimento, mensagens políticas e publicitárias. A cidade como colagem é uma superfície saturada de imagens e informações que contaminam umas às outras: quase não há descanso para o olho cuja atenção é constantemente requisitada, enquanto percorre a justaposição desses materiais que preenchem especialmente os centros das cidades.

O muro é elemento bastante presente no trabalho de Antonio Saggese (fig. 38), mencionado aqui pelos pontos de relação com as questões suscitadas pelo *Papel de parede sobre parede*. O fotógrafo brasileiro realiza séries – oficinas mecânicas, cemitérios, etc. – nas quais registra cenas onde encontramos paredes com fotografias, cartazes e outras imagens produzidas especificamente para serem penduradas, afixadas



Fig. 38.
Antonio Saggese.
Marcenaria.
1989.

em paredes. Porém, mais do que isso, ressalta-se aqui a presença física e matéria da passagem do tempo, evidente nas texturas transformadas pelo desgaste:

Inchadas pela umidade, enrugadas pelo calor do sol, forradas de sujeira, as imagens ganham consistência e peso. As bordas, reviradas, acumulam pó. Entre os rasgos afloram pedaços da parede de reboco carcomido, confundindo-se com a poeira depositada sobre as fotos. O pó de serra impregna o papel, como se passasse a fazer parte dele. A imagem parece entranhada na parede, confundindo-se com sua matéria (Peixoto, 2004, p. 203).

Nessas séries de imagens de Saggese não há perspectiva, mas superfícies chapadas comprimidas no papel fotográfico. Superfícies marcadas pelo passar do tempo, que contrariam o que seria talvez o próprio princípio da fotografia: preservar do esquecimento. Aqui a visão relaciona-se com o tato – somos lembrados por Merleau-Ponty da imbricação entre o tangível e o visível, que “todo o visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma à visibilidade” (2007, p. 131) – e preocupa-se com a qualidade inerente em cada um dos materiais presentes nas superfícies das imagens fotográficas.

A série de fotografias digitais que compõe a obra *Papel de parede sobre parede* são afixadas sobre placas de acrílico leitoso, que lhes confere um peso muito diferente que o papel fotográfico, e apresentadas em uma caixa, de onde podem ser retiradas e manipuladas para visualização: a imagem ganha corpo, vira objeto. Ainda, a obra aproxima-se de uma coleção – são dez fotografias diferentes, resultantes de ações que partem de um mesmo programa. Mais do que isso, volta-se aqui à discussão feita no primeiro capítulo acerca das caixas de guardados: “os estojos, as capas protetoras, as caixinhas – com os quais se recobriam os pertences domésticos burgueses do século

anterior – eram outros tantos dispositivos, para registrar e conservar rastros” (Benjamin, 2006, p. 261, I 7, 6).

Ao perceber a caixa como uma maneira de abrigar e organizar lembranças pessoais, ressalta-se que a dimensão de intimidade também existe para o espectador. Isso é afirmado uma vez que para ver as imagens é preciso abrir a caixa (de outro) e pegar seu conteúdo em suas mãos; precisa envolver-se fisicamente, trazer para perto de si, do seu próprio corpo. Este trabalho, em sua pequena dimensão, convida o espectador a uma aproximação inclusive física – tanto no pequeno recorte inserido nos muros, quanto no espaço da caixa, que precisa ser manipulada para ser vista.

Seguindo as questões acerca do que é íntimo, particular e por vezes quase secreto, o formato de cada fotografia – 10 x 15 cm – foi escolhido por ser o formato típico de foto pessoal, que guarda lembranças e pode compor um álbum (ainda que a fotografia digital já pareça minimizar essa tradição). Também é o tamanho comum de cartões postais: a intervenção na paisagem, ainda que sutil, poderia ser suficiente, caso não existisse o desejo de levar comigo, ter um pedaço dessa paisagem e guardá-lo. Na expressão paisagem urbana está a decisão pelo formato horizontal das fotografias: o que está sendo capturado não é um retrato, que seria melhor enquadrado na vertical, mas uma paisagem. De qualquer maneira, essas imagens ainda podem ser apresentadas de outras formas, como em projeções, porém penso ser importante mantê-las sempre em grupo.

Robert Rauschenberg parece concordar com a dimensão íntima e particular das caixas, ainda que seus trabalhos mais referenciados sejam as suas *combine paintings* – nas quais o artista cola objetos encontrados sobre grandes fundos pictóricos. Isso a julgar pela maneira como chamou seu conjunto de caixas, exibidas em Roma em março de 1953: *Scatole Personali*, ou seja, caixas pessoais (fig. 39). O artista viajou



Fig. 39.
Robert Rauschenberg.
Sem título (Scatole Personali).
1952.

para a Europa e para o norte da África em 1952 e, segundo Taylor (2006), é nesse período que presta mais atenção à sensibilidade de *bricoleur*, com relação a objetos, imagens e formas. Realiza colagens de pequeno formato a partir de materiais como embalagens de lavanderias italianas, recortes de jornais, gravuras antigas e pergaminhos marroquinos. A abertura do conceito de bricolagem, das colagens de fragmentos de papéis para a produção de objetos propriamente ditos, acontece a partir dessas experiências.

Com pequenos formatos – a “caixa pessoal” cuja imagem é reproduzida neste texto não chega a ter oito centímetros de comprimento –, essas obras foram constituídas na sua maioria por objetos encontrados, como terra, pregos, pedras, imagens impressas, lente de aumento, etc. A respeito da escolha do conteúdo das caixas, Rauschenberg escreveu para a exposição em Roma: “o material foi escolhido por um desses dois motivos: a riqueza do seu passado: como ossos, cabelo, tecido e fotografias desvanecidos: luminárias quebradas, penas, paus, pedras, fios e corda; ou pela sua vívida realidade abstrata: como espelhos, sinos, peças de relógio, insetos, plumagens, pérolas, óculos e conchas” (Taylor, 2006, p. 151)³⁸. Uma vez que o significado da combinação desses objetos é desconhecido, cria-se a sensação de haver ali um segredo, de tratar-se de um pequeno relicário.

2.2.2. MAPAS FALSOS

³⁸ Do texto em inglês: “the material was chosen for either of two reasons: the richness of their past: like bone, hair, faded cloth and photo: broken fixtures, feathers, sticks, rocks, string and rope; or for their vivid abstract reality: like mirrors, bells, watch-parts, bugs, fringe, pearls, glasses, and shells”.

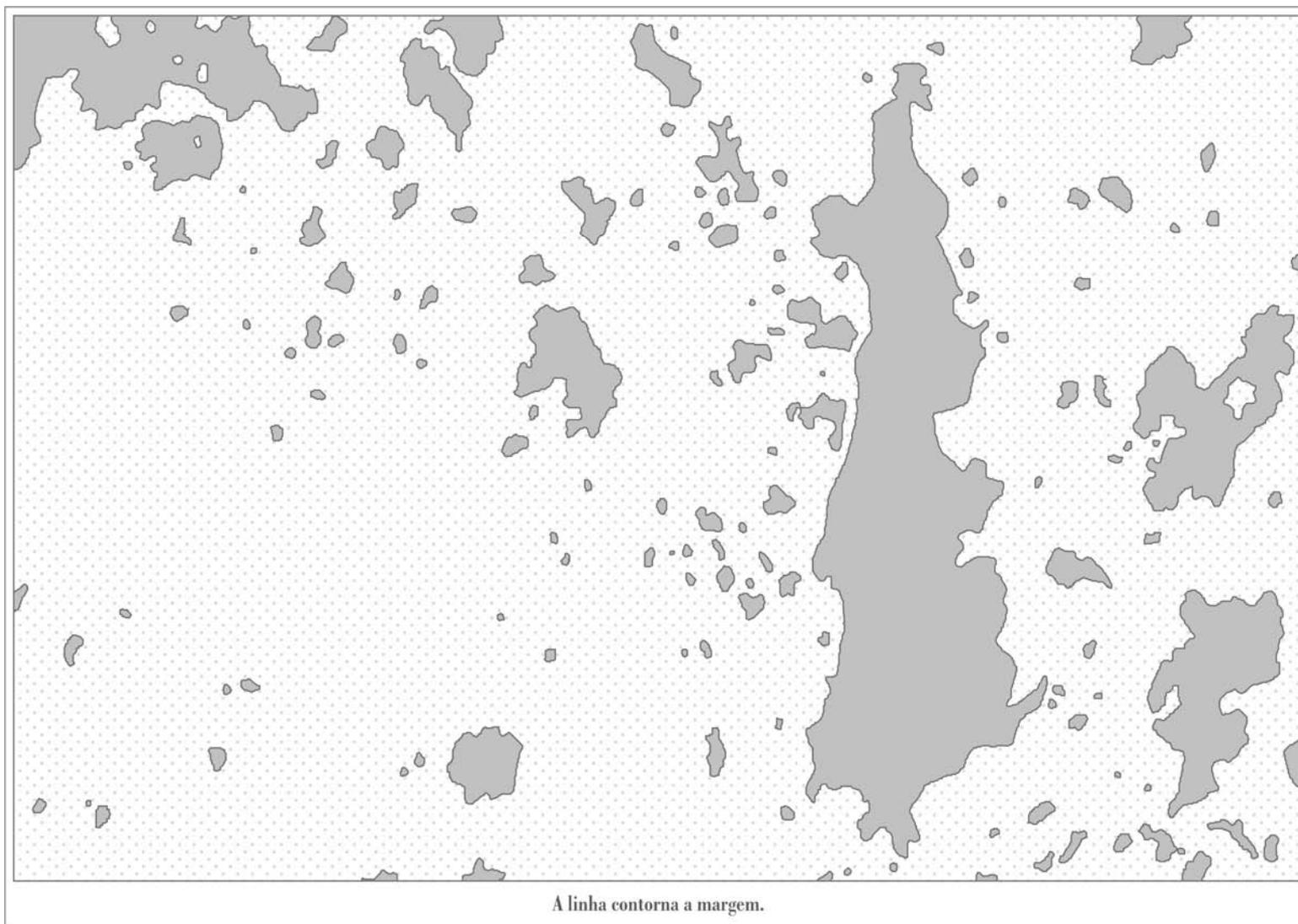


Fig. 40.
Marina Polidoro.
A linha contorna a margem.
2009.



Fig. 41.
Marina Polidoro.
A forma termina na linha.
2009.



Fig. 42.
Marina Polidoro.
A borda vira linha de contorno.
2009.

Dessas ações e das reflexões que relacionaram a colagem à cidade, o muro à linha de contorno e aos mapas, desencadeou-se um trabalho onde investigo desenhos de mapas a partir das fotografias do trabalho anterior. Se usei contornos de mapas como referência para os recortes de papel de parede que foram inseridos para se misturarem aos craquelados do muro com camadas de tintas descascadas, aqui percorro o caminho inverso. Desenho a partir das linhas indicadas pelos craquelados dos muros; construo mapas que não se referem a nenhum lugar, não podem ajudar na localização de ninguém. A única referência que fazem é a respeito da idéia de projeção cartográfica e algumas de suas convenções mais difundidas.

Realizei três desenhos de mapas falsos, já que não se referem a fronteiras territoriais reais, cada um é acompanhado de uma inscrição, que também o intitula: *A linha contorna a margem*, *A forma termina na linha* e *A borda vira linha de contorno* (figs 40, 41 e 42). Essas frases podem denunciar a falta de ligação territorial desses supostos mapas, enfatizando a sua condição de desenho. São também consequência das investigações empreendidas aqui que colocaram lado a lado a borda de um recorte e a linha do lápis.

A primeira etapa de cada desenho foi realizada manualmente: com uma lâmina transparente colocada sobre as fotografias realizadas para o trabalho *Papel de parede sobre parede*, pude simplesmente percorrer com a caneta as principais e mais nítidas linhas dos craquelados. Esse procedimento resultou em desenhos formados unicamente por nítidas linhas pretas que delimitam formas ou atravessam o quadro. Os desenhos manuais foram digitalizados e transformados em desenho vetorial, de modo que a continuação do desenho e sua finalização foram realizadas por meio do computador. Nesse trabalho o uso de cor ficou reduzido a um único tom de cinza médio e as diferentes texturas de cada área demarcada foram trabalhadas como se seguissem uma suposta legenda de identificação.

Os mapas de 63 x 90 cm cada, impressos digitalmente em plotter, são dobrados por mim: três dobras horizontais e sete verticais. Isso faz com que quando são novamente abertos, as dobras no papel formam linhas perpendiculares. As marcas das dobras, pelas finas sombras que projetam no papel, desenham uma grade também comum nos mapas, como as latitudes e longitudes. Na sua apresentação, são simplesmente afixados à parede da galeria com tachinhas que, tal como os pregos, são uma solução que carrega algo de precário, improvisado, transitório.

De volta às questões suscitadas em decorrência do muro e daquilo que este simboliza, Peixoto (2004) ao falar de desenho, reforça a relação entre o contorno, a linha e o muro. O muro ou a fronteira no mapa, são como a linha de contorno no desenho, que é capaz de destacar a figura do fundo. Ao mesmo tempo em que divide, configura-se como um espaço de partilha entre dentro e fora. Pertence a quem?

Uma teoria da opacidade se delinea aqui. Não se deveria ver o traço, na medida em que o que lhe resta de espessura colorida tende a se extenuar para só marcar a borda de um contorno. Atendido esse limite, não há mais nada a ver. O desenho remete a esse ponto em que só aparece o traço. Nada pertence ao risco, que só liga ao separar. O traço marca fronteiras, intervalos sem apropriação possível. Não é sensível, como seria uma zona de cor. Ele corre na noite, escapando ao campo da visão (ibidem, p. 195).

Christine Buci-Glucksmann (1996), ao abordar os mapas e a projeção cartográfica na arte, aponta que neles o horizonte e o ponto de vista fixo do espectador são suprimidos, enquanto o globo terrestre é planificado em uma superfície. O mapa é uma imagem não mimética do mundo, ao mesmo tempo visual e conceitual: “um mundo projetado, um ‘Imago mundi’, onde um artefato espacial torna-se o portador do documento e do lugar, do ornamento e da informação, da letra e da imagem em uma verdadeira escrita de signos” (ibidem, p. 21)³⁹. O mundo todo pode ser descrito em um pequeno espaço e ser apreendido na sua totalidade. Se do chão, a vista rente ao muro tateia uma superfície saturada de elementos, desse outro lugar, visto de cima, as fronteiras transformam-se em linhas.

Apesar desses desenhos terem sido concebidos a partir do contorno das camadas de tinta, o tratamento da superfície reaparece nesse trabalho, com a utilização

³⁹ Traduzido do original: “un monde projeté, une ‘Imago mundi’, où un artefact spatial devient porteur du document et du lieu, de l’ornement et de l’information, de la lettre et de l’image en une véritable écriture de signes”.



Fig. 43.
Alighiero e Boetti.
Mappa del mondo.
1983.

Fig. 44.
Alighiero e Boetti.
Mappa del mondo.
1989.

de estampas em repetição bastante comuns e utilizadas exaustivamente nos mais diversos materiais produzidos em massa, de tecidos a papéis de presente: o *petit-pois* e a risca em diagonal. A escolha por esses padrões deve-se justamente por sua banalidade e também por lembrarem as tarefas escolares em que era preciso desenhar mapas e, com cores e hachuras diferentes, diferenciar os territórios dos países ou os mares. Agora, encontro em Buci-Glucksmann (1996) uma outra ligação bastante pertinente, em que aproxima a palavra mapa da palavra tecido, com ajuda do trabalho de Alighiero e Boetti (nascido Alighiero Boetti), que produziu uma série de mapas-múndi em colaboração com artesãos do Afeganistão e do Paquistão (figs. 43 e 44).

Boetti trabalhou com diversos materiais cotidianos, como cimento, tecido, luz elétrica, madeira, e utilizou-se de uma série de técnicas desde bordado, desenho, fotocópias, impressão, fotografia, construção e arte postal. Essa abordagem diversificada de materiais, característica da arte povera, grupo do qual fez parte e que pretendia questionar as fronteiras entre arte e vida por meio do uso de materiais pobres sem potencial metafórico ou simbólico, “quase a redescoberta de uma tautologia estética: o mar é água, um quarto é um perímetro de ar, algodão é algodão, o mundo é um conjunto imperceptível de nações, um ângulo é a convergência de três coordenadas, o piso é porção de ladrilhos, a vida é uma série de ações” (Celant apud Archer, 2001, p. 91).

Com enfoque na pesquisa por materiais, especialmente os mais simples deles e mais naturais, os artistas da arte povera questionavam a representação: “ele [o artista] escolheu viver dentro da experiência direta, não mais na representação – a fonte dos artistas pop – ele aspira viver, não ver” (Celant, 1969, p. 225)⁴⁰. Boetti desliga-se do

⁴⁰ “He has chosen to live within direct experience, no longer the representative – the source of pop artists – he aspires to live, not to see”.

grupo no início dos anos 70, porém percebe-se que algumas questões como a experimentação de materiais e de técnicas não tradicionais da arte continuam fazendo parte das suas investigações, inclusive nos trabalhos aqui discutidos, que envolvem a participação dos artesãos.

Para Buci-Glucksmann (1996) os mapas servem de imagem e suporte para a problemática artística de Boetti: ordem e acaso, a grade como a sintaxe combinatória dos efeitos do bordado e sistemas de classificação. O desenho e as cores de cada bandeira preenchem a delimitação de cada país, produzindo as texturas dos territórios e evidenciando a demarcação do mundo em nações. Os dois mapas realizados em 1993 e 1994 mostram o mundo antes e depois da queda do comunismo: “entre o mapa do mundo da Guerra Fria e o outro depois da queda do comunismo, todo um diálogo é instaurado em que contatam-se as desapareições e transformações da história” (ibidem, p. 139)⁴¹.

Os mapas de Boetti têm sua referência no mapa-múndi e discute, além da própria questão da representação cartográfica, questões políticas implicadas no território, conquistas e derrotas. A abordagem geopolítica aqui é mais evidente do que nos meus mapas, ou nos de Rivane Neuenschwander – lembrada aqui especificamente pelos delicados trabalhos da série *Carta d'água*, de 2007 (fig. 45). Estes não são mapas verdadeiramente, não representam lugar nenhum, não têm a utilidade esperada. Antes disso, fazem-se passar por mapas, imitando sua linguagem.

A obra desta artista brasileira “desarma, com delicada firmeza e por meios diversos, os dispositivos convencionais de sentir e entender o mundo” (Anjos, 2007, p. 65). Elementos de aleatoriedade permeiam a sua produção, sendo recorrente a confiança

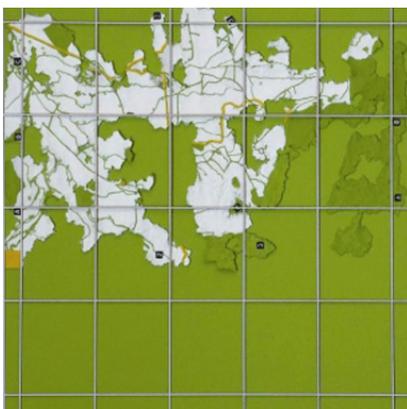


Fig. 45.
Rivane Neuenschwander.
Carta d'água.
2007.

⁴¹ “Entre la carte du monde de la guerre froide et l’autre d’après la chute du communisme, entout un dialogue s’instaure où l’on constate le disparitions et las transformations de l’histoire”.

na ação da água. Com o trabalho *Chove chuva* (2002), Neuenschwander cria um delicado ritmo a partir do cair incessante e contínuo de gotas d'água que caem de baldes furados presos junto ao teto dentro de outro baldes colocados no chão.

Mais recente, *Carta d'água* é uma série composta de pequenos mapas de papel. Quem define parte do contorno desses mapas é a chuva: por exposição à sua ação prolongada, algumas partes dos papéis são dissolvidas pela água. Depois de secos, a artista os repinta, recuperando a sua cor e “assim, partilha sua posição de autora ou intérprete, concedendo espaço a algo ou alguém mais para que suas proposições produzam possíveis sentidos a serem atribuídos à obra” (Anjos, 2007, p. 65). Por fim, esses novos mapas são colocados sob estruturas de grade, que supostamente permitiriam a sua identificação espacial. Dessa maneira, aponta para uma geografia construída por limites arbitrários e impermanentes, muitas vezes ruínas. Se as cartas geográficas assinalam um ponto de vista único sobre o mundo, desconstruir, transformar ou criar o seu próprio pode ser uma maneira de olhar os territórios a seu modo.

2.2.3. MUROS CULTIVADOS

Outro desdobramento desta mesma pesquisa são os *Muros cultivados* (figs. 46 e 47): duas placas de gesso acartonado de 70 x 100 cm – mantendo a posição horizontal das fotografias realizadas para o trabalho anterior – que receberam a aplicação de papel de parede e diversas demãos de tinta. Desde o início do ano de 2009, as duas placas repousam, não diretamente expostas, sob um teto que as protege da chuva direta, mas ainda assim expostas ao tempo, à umidade, ao pó e a fuligem da cidade.



Fig. 46.
Marina Polidoro.
Sem título. Série Muros cultivados.
2009-2010.



Fig. 47.
Marina Polidoro.
Sem título. Série Muros cultivados.
2009-2010.

Sob essas condições, de tempos em tempos, era aplicada nova camada de tinta. As aplicações não respeitaram nenhuma periodicidade, de maneira que não posso contar quantas demãos de tinta foram pintadas. O papel de parede consiste em uma das primeiras camadas nos dois gessos, sendo que posteriormente ficaria evidente que ele não seria resgatado das camadas de tinta da maneira esperada. As aplicações de tinta também não respeitaram nenhuma ordem, sem respeitar uma seqüência pré-estabelecida. Ao invés disso as camadas que seguem em cada “muro” são variações de quatro cores comuns da cartela básica de tintas de parede interna.

Até que chegou o momento em que elas começaram a craquelar. Desde então, além de aplicar novas demãos de tinta, passo a colaborar com o processo inverso, tentando revelar novamente as camadas cobertas. Por muitas vezes esperei preguiçosa e pacientemente que o tempo desse conta desse trabalho. Porém, em outros momentos atuei ativamente agredindo a tinta nas áreas em que já levantavam bolhas e onde apareciam as primeiras ranhuras. De maneira que contribuí para aumentar o desgaste com operações que envolveram desde o lixar até a retirada de lascas de tinta com o auxílio de bisturi e espátula. Além disso, em certos momentos de aplicação da tinta, ainda que não sempre, desrespeitei deliberadamente algumas das recomendações do fabricante.

O resultado dessas ações faz com que nesses muros seja mostrado mais do que deveria aparecer: uma tinta coberta por outra é como se não existisse. Uma das coisas que marca a transição entre dois moradores em um mesmo ambiente, que segue ao esvaziamento dos móveis e coisas pessoais, é a pintura das paredes dos seus cômodos. A pintura contribui para que ele pareça novo, neutro, pronto para receber o seu novo habitante, acompanhado dos seus pertences. Nesse sentido, a nova tinta

encobre a passada que pode ser esquecida e só se faz lembrar e só aparece na falha, em um raspão, uma batida ou em um canto mal pintado.

Esse trabalho surge do interesse em ver as imagens do *Papel de parede sobre parede* em tamanho real. Primeiramente, esse interesse poderia ser sanado ao ver as intervenções na cidade, uma vez que eu nunca as retirei. Porém, para a concretização desse encontro era preciso ter sorte, uma vez que não bastaria informar a localização de tais lugares, se a intervenção é tão sutil na paisagem e seu material tão frágil e ao alcance da mão, que poderia ser retirado por qualquer passante sem esforço. Assim, imaginei levar um pedaço de muro para um espaço de exposição convencional. Mas que muro recortaria, com que passado, de que lugar? Desdobro a idéia e decido cultivar eu mesma esse muro, aplicando as suas camadas e acompanhando a sua transformação.

A idéia de deslocar pedaços de paredes recordou-me o estudo de O’Doherty sobre o espaço da galeria, que não motivou o cultivo dos muros, porém parece uma relação a ser apontada nessa dissertação. O autor afirma que a descoberta da perspectiva coincide com o momento em que surge a pintura de cavalete. E é assim que o compromisso com o ilusionismo faz do quadro uma janela que é confirmada e reforçada pela pesada moldura. Porém, se observado de outro ângulo, o quadro pendurado passa a comportar-se como “um pedaço de parede portátil” (O’Doherty, 2002, p. 6) quando colocado em comparação a um mural pintado diretamente na parede.

Para dialogar com esses trabalhos sob um outro enfoque, trago duas obras em que a exposição ao tempo faz parte do seu processo de produção: *Élevage de poussière*, de Man Ray e Duchamp, e *Readymade malheureux*, também de Marcel Duchamp. Sobre a primeira, Man Ray vinha registrando o trabalho de Duchamp com *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (ou o *Grande vidro*). Certa vez, fotografou o painel inferior que, deitado horizontalmente sobre cavaletes, havia acumulado muita



Fig. 48.
Man Ray e Marcel Duchamp.
Élevage de poussière.
1920.

poeira: “a imagem resultante parecia uma paisagem lunar, com colinas, vales e marcas misteriosas em baixo-relevo” (Tomkins, 2004, p. 253). Man Ray e Duchamp dividiram a autoria da obra que foi batizada de *Élevage de poussière*, pelo segundo (fig. 48).

Feita a fotografia, Marcel Duchamp fixou com verniz a poeira, para então mandar revestir uma parte com prata. Dessa maneira, além da imagem fotográfica, a poeira acumulada e os volumes resultantes dela passam a fazer parte do *Grande vidro*. Fez-se, assim, o registro-captura do lento processo de acumulação de diferentes espessuras de camadas sobrepostas, camadas essas compostas por fragmentos, resíduos, poeira. Em nota na *Caixa verde*, também sob o título de *Criação de poeira*, Duchamp (1989, p. 53) registra algo que revela como a espera pela acumulação de poeira pode ser um programa, bem como o seu interesse na utilização da poeira na realização de camadas translúcidas:



Fig. 49.
Marcel Duchamp.
Readymade malheureux.
1919.

Criar poeira sobre Vidros-Poeira por 4 meses. 6 meses. que depois são fechadas hermeticamente = Transparência / - diferenças. a serem trabalhadas / Para as peneiras no vidro – permitir que a poeira caia nesta parte, uma poeira de 3 ou 4 meses, e limpe bem em torno de tal modo que esta poeira será um tipo de cor (pastel transparente) [...] / Também tentar encontrar diversas camadas de cores transparentes (provavelmente com verniz) uma em cima da outra⁴².

Quanto à segunda obra referida, quando Duchamp estava morando em Buenos Aires, sua irmã Suzanne casou. Ao novo casal ele envia um livro de geometria acompanhado da instrução para que o pendurassem na sacada do seu apartamento. Em entrevista a Cabanne, o artista fala sobre a sua expectativa em relação a essa

⁴² Traduzido da versão em inglês: “To raise dust on Dust-Glasses for 4 months. 6 months. which you close up afterwards hermetically = Transparency / - Differences. to be worked out / For the sieves in the glass – allow dust to fall on this part a dust of 3 or 4 months and wipe well around it in such a way that this dust Will be a kind of color (transparent pastel) [...] / Also try to find several layers of transparent colors (probably with varnish) one above the other”.



Fig. 50.
Flávio Gonçalves.
Desenho 1 e Desenho 2.
2009.

proposição: “o vento deveria virar o livro, escolher ele mesmo os problemas, folhear suas páginas e as despedaçar” (Cabanne, 2008, p. 103). Esse readymade (fig. 49) acabou de fato sendo destruído pelo vento. Nas falas do artista, parece evidente o prazer existente em colocar um livro sério e cheio de princípios (Tomkins, 2004, p. 238) em um contexto non-sense e divertido. A começar pelo o seu título – *Readymade Infeliz* – até, na sua própria percepção, “a chuva, o vento, as páginas que voam, era divertido como idéia” (Cabanne, 2008, p. 103).

Em direção semelhante, encontramos com um trabalho de Flávio Gonçalves, que tem no desenho o cerne das suas investigações. O artista criou uma solução simples para manter o ateliê mais limpo e organizado, ao utilizar materiais que produzem muito pó, como o carvão: colocar uma espécie de calha abaixo do desenho, como receptáculo para esses resíduos. Por ocasião de sua exposição em 2009⁴³, Gonçalves decidiu transpor para o espaço da galeria esse material coletado. Apresentados junto ao chão, abaixo de dois grandes desenhos bastante escuros, produz-se a desconfiança de que tenha sido a feitura desses desenhos que teria sido a causa da produção de tamanha quantidade de pó preto (fig. 50). Ainda é interessante perceber na própria fala do artista uma relação com o *Criação de poeira*: ao apontar a semelhança dos recipientes com canteiros, vê neles a possibilidade poética de cultivar desenhos.

De maneiras diferentes, nessas obras (podemos retomar as *Cartas d'água* de Rivane Neuenschwander e incluí-las nesse grupo) fica evidente a espera – mesmo que propositalmente ou não – pelos rastros e pela acumulação, pela decantação e a própria ação do tempo. Conservar a poeira, conservar os vestígios, pode dar uma medida do tempo.

⁴³ Exposição realizada no Espaço Cultural ESPM em 2009. As informações utilizadas foram colhidas no Encontro com o artista, evento realizado na própria galeria em 04 de novembro de 2009. Compunham a mesa Flávio Gonçalves e Amélia Brandelli, com mediação de Richard John.

3. A ESPESSURA DA IMAGEM

Como na afirmação de Rauschenberg que diz que “a pintura diz respeito tanto à arte quanto à vida (eu procuro trabalhar no vão entre elas)” (Danto, 2005, p. 48), Peixoto (1993) afirma que as imagens contemporâneas são marcadas pelo entre, pelas passagens entre as linguagens e formas artísticas, “entre o real e o imaginário, o figurativo e o abstrato, o movimento e o repouso. Entre o visível e o invisível.” (p. 237). São imagens mestiças, que migram de um meio para o outro, incluindo imagens capturadas e separadas de suas origens.

Para se referir a elas, Machado (1997) retoma expressão cunhada por Raymond Bellour – poética das passagens – entendendo-as como imagens que parecem provocar a dissolução das fronteiras formais e materiais. São imagens instauradas com base em fontes diversificadas, em que “cada plano é um híbrido, em que já não se pode determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos tamanha é a mistura, a sobreposição e tamanho é o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais” (ibidem, p. 240).

Colocadas em trânsito, permeáveis, essas imagens lembram-nos que a visão se faz do meio das coisas e que “estamos afastados delas [das coisas que vemos] por toda a espessura do olhar e do corpo: é que essa distância não é o contrário dessa proximidade, mas está profundamente de acordo com ela, é sinônima dela” (Merleau-Ponty, 2007, p. 131-132). A espessura que existe entre quem vê e aquilo que é visto não é um obstáculo, não mantém as coisas afastadas, ao contrário, é justamente esse o meio que permite a comunicação.

Mais do que a relação entre duas coisas, esse “entre” refere-se a esse lugar mesmo, poroso e impregnado, que acontece no intervalo. Essa idéia parece-me que encontra a colocação de Barthes, sobre a sedução do texto que está presente mais nas fendas do que naquilo que mostra-se por inteiro, ainda que lentamente. O que seduz, ele diz a partir da psicanálise, é a intermitência, aquilo que entre duas bordas permite-se mostrar, mas logo esconde-se novamente, “a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (Barthes, 2008, p. 16), já mencionada na introdução deste estudo. A visão de algo que não se mostra por inteiro, uma visão fragmentada, indica que há uma continuação daquilo que está sendo visto, algo mais a ser descoberto, algo além da porção mostrada pelo enquadramento.

Soma-se a essas referências o conceito de *inframince*, desenvolvido e estudado durante anos por Duchamp. Essa é a palavra que ele utiliza para nomear uma distância que configura-se ao mesmo tempo como proximidade. É como um espaço tênue e sutil mas que ao mesmo tempo apresenta-se denso, concentrado; um espaço entre uma coisa e outra, entre dois momentos, entre um sentido e outro. Nos exemplos dados pelo próprio artista, *inframince* é “o som da música que calças de veludo como essa fazem

quando você movimenta-se [...]. O espaço do papel, entre a frente e o verso de uma fina folha de papel” (Duchamp, 1989, p. 194)⁴⁴.

Talvez seja a evidência da borda e o vislumbre do que a fenda mostra ao mesmo tempo que esconde, o que acontece de interessante na associação de imagens, nos procedimentos que utilizam-se de apropriação e recombinação de materiais e imagens. A especificidade característica dessas imagens pode ser justamente o que foi mencionado acerca da colagem: a permanência de uma cicatriz, mesmo que tantas vezes sutil, da tentativa de fusão que nunca completa-se plenamente deixando sempre um estranhamento. Essa cicatriz realiza a denúncia da descontinuidade presente na nova imagem.

Mais do que isso, construir, pensar e criar nesse espaço de junção entre as imagens, entre os materiais, entre as formas artísticas. Dar-se conta de que isso implica também em um espessamento das significações e do contexto. E assim, quem sabe conseguir nesses entres, nessas frestas, na evidência da borda, a fagulha de que fala André Breton sobre “a maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distantes sem abandonar o domínio da nossa experiência; é reuni-las e tirar uma fagulha de seu contato” (Bradley, 2001, p. 28).

⁴⁴ Da versão em inglês: “The sound of the music which corduroy trousers, like these, make when one moves [...]. The hollow in the paper between the front and back of a thin sheet of paper”.

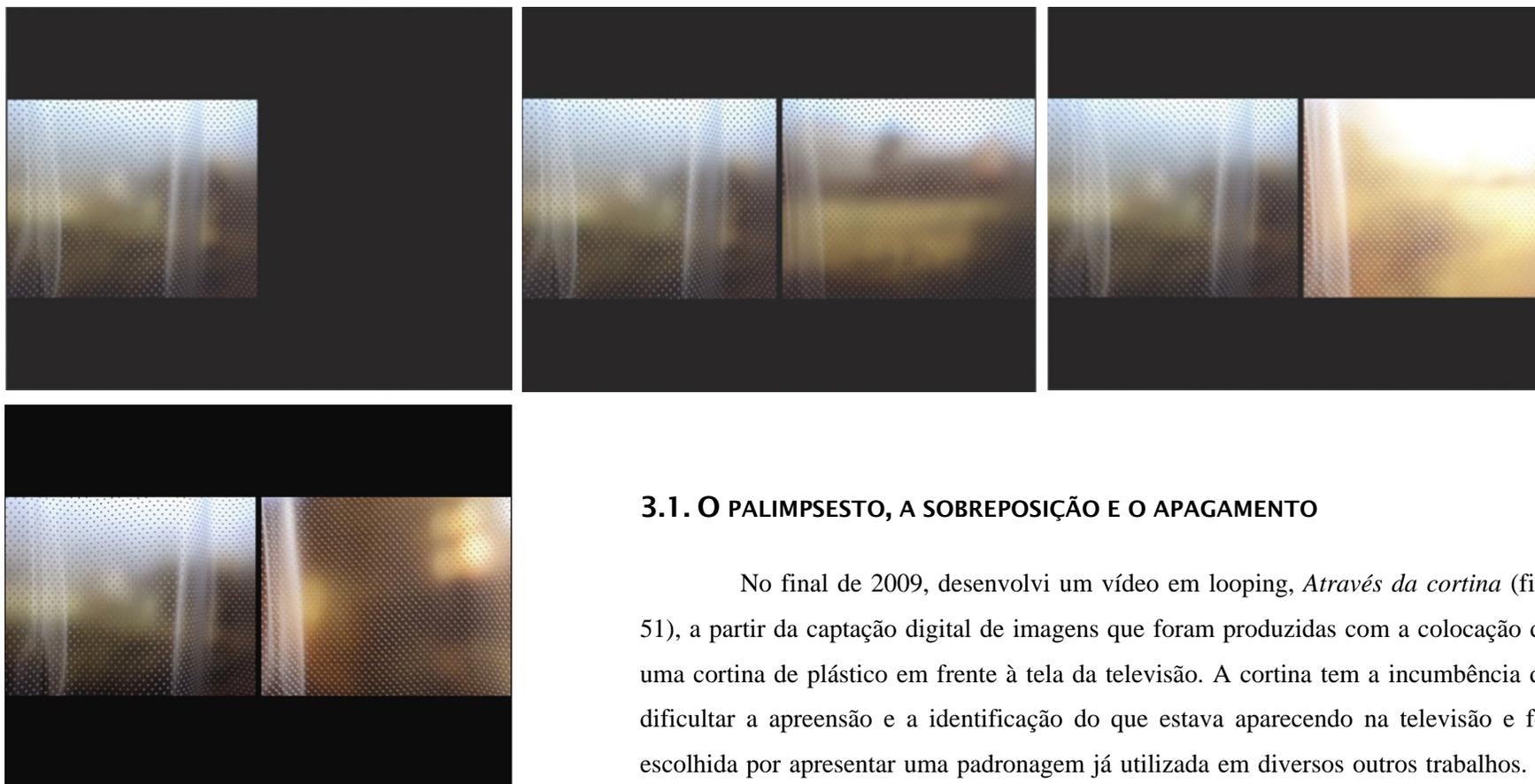


Fig. 51.
Marina Polidoro.
Através da cortina.
1'05''
2009.

3.1. O PALIMPSESTO, A SOBREPOSIÇÃO E O APAGAMENTO

No final de 2009, desenvolvi um vídeo em looping, *Através da cortina* (fig. 51), a partir da captação digital de imagens que foram produzidas com a colocação de uma cortina de plástico em frente à tela da televisão. A cortina tem a incumbência de dificultar a apreensão e a identificação do que estava aparecendo na televisão e foi escolhida por apresentar uma padronagem já utilizada em diversos outros trabalhos. A imagem que está ou que passa atrás da cortina também é uma apropriação: uma cena de paisagem de um dos filmes da coleção de dvds – mais uma vez trabalho com o material disponível ao alcance da mão.

Há algum tempo pensava em realizar um vídeo em que quase não houvesse movimento. Assim, haveria tempo para olhar, acrescentar algo à imagem, ao mesmo tempo que poderia criar expectativa de que algo deveria acontecer em algum momento. Esse desejo é realizado parcialmente nesse trabalho no qual percebo que, antes de mais

nada, realizei em vídeo o que já vinha explorando nas experiências anteriores. A diferença é que agora existe o balanço da cortina.

Aqui há uma janela que não permite ver inteiramente. Se ainda não é a vista opaca e sólida de uma mesa de trabalho, de um fundo sobre o qual o artista rearranja elementos, também já não é mais uma janela aberta e desimpedida. Ainda que traga a representação de uma paisagem, com horizonte, há um obstáculo atrapalhando aquilo que antes da modernidade seria a cena principal: o que está do lado de lá da janela. Ao contrário, em primeiro plano temos a cortina, este objeto que usualmente é o responsável por exercer o controle da luz externa que entra no ambiente pela transparência da janela, ao mesmo tempo que é incumbida de proteger o interior dos cômodos e seus habitantes dos olhares externos, da rua. A cortina reforça um limite, porém, se em comparação com o muro, é um limite flexível, que pode mais facilmente ser afastado, permitindo trânsitos de diferentes densidades entre os dois lados.

Arlindo Machado percebe na linguagem videográfica as qualidades que esta pesquisa vinha desenvolvendo a respeito do desenho, como a possibilidade de incorporar elementos de outros lugares: “o discurso videográfico é impuro por natureza, ele re-processa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua ‘especificidade’, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições” (1997, p. 190). Em contraposição a uma textura de imagem “resolutamente fotográfica”, que é característica do cinema em conjunto com a tela ampla e a profundidade de campo, Machado enfatiza a opacidade do vídeo que

fragmenta e emoldura de forma implacável o espaço visível, torna sensível a textura granulosa do mosaico videográfico e se oferece a todas as interferências e manipulações. Mais do que isso: a imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma *produção* do visível, como um efeito

de mediação [...] A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estar diante de um universo de imagens e não diante de uma realidade preexistente (ibidem, p. 209).

Nessa direção, o autor aponta que a imagem eletrônica produzida no vídeo seria “muito mais maleável, plástica, aberta à manipulação do artista” que as imagens fotoquímicas. A arte do vídeo, ainda que quando digital retome algo de uma ordenação calculada, “em vez da exploração da imagem consistente, estável e naturalista da figura clássica, ela se definirá resolutamente na direção da distorção, da desintegração das formas, da instabilidade dos enunciados e da abstração como recurso formal” (ibidem, p. 230). De maneira que o registro efetuado pela câmera possa ser a matéria-prima a ser trabalhada para a produção de imagens.

As sobreposições de camadas diversas permitem a escolha do que será encoberto, o que será sugerido e o que deve ser preservado na imagem durante a sua construção. O resultado dessa dinâmica – não o fazer, mas a recepção – acaba por aproximar o trabalho do conceito de palimpsesto: como em um manuscrito em que se descobrem escritas anteriores, essas imagens não se oferecem por inteiro a um único olhar, mas possibilitam a descoberta de outros elementos por trás da superfície. O palimpsesto, que deixa entrever, insinua alguns conteúdos e esconde propositadamente outros, é qualidade presente no desenho de diversos artistas. No desenho de Cy Twombly (fig. 52), Barthes (1982, p. 143, grifo meu) identifica essa característica:



Fig. 52.
Cy Twombly.
Achilles Mourning the Death of Patroclus.
1962.

isso apaga-se pouco a pouco, esbate-se, conservando a delicada sujidade da apagadela da borracha: a mão traçou qualquer coisa como uma flor e depois pôs-se a divagar sobre este traço; a flor foi escrita, em seguida desescrita, mas os dois movimentos ficam vagamente sobre-imprimidos. É um palimpsesto perverso: três textos [...] encontram-se reunidos, cada um tentando apagar os outros, mas, dir-se-ia **com o único fim de dar a ler este apagamento**.

Talvez a rotina de fazer e desfazer mais famosa seja a de Penélope. Ela diz que precisa tecer uma mortalha para o herói Laertes, seu sogro, e antes de terminar não pode casar-se novamente; diz que precisa dedicar-se ao tear antes que os fios corrompam-se. Mas isso não era verdade, Penélope enganou a todos os seus pretendentes: “Passava os dias atarefada. Mas à noite, à luz de tochas, desfiava o tecido. Trapaça de três anos!” (Homero, 2007, p. 43). Trapaceou porque não havia desistido, porque ainda esperava o retorno de Ulisses. Assim, “versadíssima em astúcias”, ao desfiar o tecido subverte a passagem do tempo e enquanto pode parecer que perde tempo, ela está na verdade trabalhando para ganhar mais.

Na obra de Twombly, é possível ver a convivência entre o que aparece e o que desaparece, a inscrição e o apagamento. Essa qualidade, talvez mais ligada à negação do que a uma afirmação do objeto do desenho, parece relacionar-se com o que Barthes vai chamar de sujidade. Essas considerações contribuem para a reflexão construída em torno da hipótese desta pesquisa, que propõe que a relevância do apagamento como procedimento é equivalente à da inscrição. Porém, percebe-se que o que interessa no uso do apagamento na construção de uma imagem é justamente o fato de que seu objetivo nesses trabalhos não é nunca plenamente alcançado. O ato de apagar pretende suprimir, fazer desaparecer, porém consegue apenas desvanecer, desbotar, embaciar, abrandar.

Em 1953, o então jovem artista Robert Rauschenberg solicita um desenho para Willem de Kooning, com a intenção de apagá-lo. De Kooning não só aceita a proposta, como decide lhe entregar um desenho que fosse realmente difícil de apagar. E o foi de fato, visto que o pequeno desenho exigiu um mês de trabalho para se aproximar da folha em branco. Assim, por meio da subtração, Rauschenberg produziu um novo desenho, *Erased de Kooning drawing* (fig. 53): “usando o gesto para extinguir o gesto,



Fig. 53.
Robert Rauschenberg.
Erased de Kooning drawing.
1953.

utilizando o mesmo recurso de construção de sentido para desfazer um conjunto de sentidos e instituir um outro, devolvendo a unidade estética alcançada pela obra finalizada à unidade primordial onde ela tem a sua origem – vazio da tela ou da folha de papel (se bem que visivelmente *trabalhado*)” (Wood, 2002, p. 19).

Segundo o próprio Rauschenberg (s/d), ele já havia realizado alguns trabalhos apagando o próprio desenho, sem no entanto ficar satisfeito com os resultados. Reconheceu que um desenho apagado apenas faria sentido se pudesse ser começado a partir de uma obra de arte importante. A ação ganharia maior relevância ao apagar o gesto de outro artista, de um artista que já possuísse reconhecimento pela sua trajetória. A escolha do artista de quem apropriaria o desenho deve-se ao fato de Willem de Kooning ser a grande referência do expressionismo abstrato. Quase uma homenagem, o desenho apagado representa, junto com outros de seus trabalhos, “respostas à questão ‘Como prosseguir?’, uma vez que o limite da expressão individual já fora atingido e, além do mais, codificado em um sistema” (Wood, 2002, p. 19).

Compartilhando o procedimento de apagamento de algo apropriado de autoria de outro, porém em investigações distantes, a artista Leila Danziger desenvolve desde 2002 uma série de trabalhos intitulados *Diários públicos* (fig. 54) que se utilizam da página impressa do jornal. Danziger apropria-se do jornal para, nas suas próprias palavras, “interferir na temporalidade linear dos jornais, conferir-lhes potência poética, transformá-los em pequenos monumentos” (2007, p. 1421). Ainda que a questão da página impressa também interesse a essa dissertação, mais do que qualquer outra coisa, seu trabalho parece apoiar-se na “vocaçãõ do jornal para o esquecimento” e a partir dessa questão desenvolver sua poética.

A artista esvazia o conteúdo da página do jornal: com auxílio de fita adesiva, arranca os textos e imagens, que são transferidos para a fita (seria o ato da leitura levada



Fig. 54.
Leila Danziger.
Diários públicos.
2002.

ao extremo?). Sobre as páginas apagadas, são carimbados versos de poemas ou dedicatórias, seguindo o tom do conteúdo que elas abrigavam anteriormente: de tragédias naturais e catástrofes do dia-a-dia à pequenos encantamentos melancólicos. Apesar da ação – e da agressão, porque o papel já frágil do jornal tende a tornar-se uma pele ainda mais fina devido ao procedimento utilizado – mantém-se a página enquanto tal, seu formato é preservado. E mantêm-se os vestígios: desde uma imagem que foi selecionada para ser conservada, ao conteúdo do verso, que transparece como uma visão desbotada daquilo que poderia ter sido a página sobre a qual foi construída a obra.

É essa a ineficiência que se aponta no apagamento, como um procedimento que se propõe a esvaziar um suporte: o artista esforça-se para retirar o conteúdo que ali estava inscrito, colocado e construído por ações anteriormente realizadas, por si mesmo ou por outros autores. Porém acaba preenchendo esse espaço com os vestígios de uma nova ação. Nem Rauschenberg, nem Danziger conseguem retornar à página vazia, à página “em branco”; as operações empreendidas para realizar o apagamento e suprimir as suas inscrições acabam também por agredir o papel, alterar sua superfície, produzem novas marcas que encarregam-se de denunciar essa tentativa. Assim, apesar de reduzirem a quantidade de imagens e grafismos presentes no desenho, acrescentam novos conteúdos. A obra permanece impregnada com a memória e os vestígios de cada uma dessas ações, da inscrição e do apagamento.

3.2. O TEMPO VERTICAL, A PERDA DE TEMPO E A MEMÓRIA

Em meus trabalhos talvez exista um retrato presente da acumulação de fragmentos, sobreposição de instantes aleatórios, de decisões arbitrárias em guardar

cada uma dessas coisas e em desprezar outras, de elementos que acumulam-se enquanto outros são perdidos. O tempo defendido por Bachelard, que, a partir de Roupnel, propõe a construção real do tempo a partir dos instantes e não a divisão do tempo a partir da duração, vem ao encontro da intenção de descontinuidade e me interessa poeticamente. Bachelard propõe que o tempo da poética é vertical: “em todo poema verdadeiro, podem-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de vertical para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente” (Bachelard, 2007, p. 100).

Nessa concepção, temos de um lado o tempo cotidiano, onde a sensação de duração e permanência é provocada pela monotonia, pelo hábito e pela repetição de nós mesmos. Mas essa duração é apenas uma sensação e bastaria um instante de novidade para ilustrar e evidenciar a descontinuidade essencial do tempo. Por outro lado, sobre o instante poético está colocada toda uma perspectiva vertical, a síntese de uma ambivalência: “os instantes em que esses sentimentos são vivenciados *juntos* imobilizam o tempo, porque são vivenciados juntos ligados pelo interesse fascinante pela vida. Eles removem o ser da duração comum” (ibidem, p. 105). Como na afirmação de Paul Valéry, que reconhece em si mesmo estados poéticos em que “é a minha própria vida que se espanta” (1999, p. 196).

Conforme já mencionado anteriormente, entre as figuras guardadas com os meus documentos de trabalho, encontram-se diagramas explicativos e ilustrações de manuais de instruções. Estendendo ao máximo a idéia de passo-a-passo que está vinculada a muitas dessas figuras, desenvolvi durante o ano de 2009 dois *flip books*, de 6 x 9 cm, impressos digitalmente e numerados em uma tiragem limitada de 50 exemplares para cada um dos livros.



Fig. 55.
Marina Polidoro.
Pirueta.
2009.

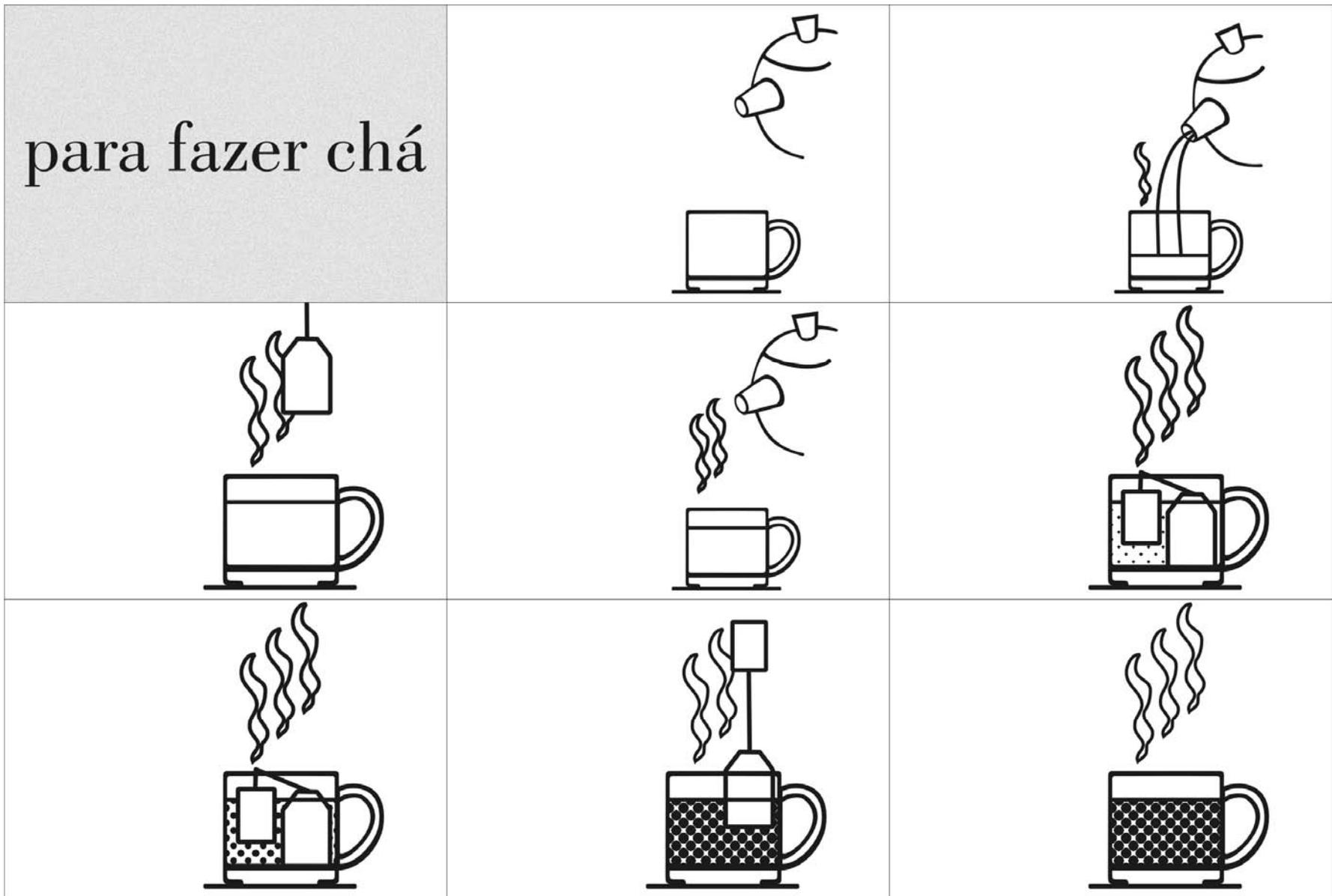


Fig. 56.
Marina Polidoro.
Para fazer chá.
2009.

Um deles, *Piruetas* (fig. 55), traz uma figura feminina retirada de uma iluminura medieval, que me interessa muito e que já foi utilizada em colagens anteriores. Por sua posição curvada, pude fazê-la dar piruetas até sair do enquadramento da página do livro. O segundo *flip book*, *Para fazer chá* (fig. 56), também parte de uma ilustração recorrente no meu trabalho. Retirada de uma embalagem de chá, o diagrama indica o procedimento de infusão e preparo da bebida, incluindo o importante adensamento da água a partir do contato com o sachê de chá. Entre os três momentos representados da ilustração original, foram inseridos outros 58, contribuindo para fragmentar ainda mais a ação e evidenciando os instantes que a compõem.

A idéia de um *flip book* é criar uma ilusão de movimento a partir da rápida passagem das páginas que contêm cada qual uma imagem em seqüência. O formato é geralmente pequeno para permitir o melhor manuseio e a virada das páginas. Produz-se dessa maneira, apenas com o folhear do livro e sem auxílio de máquina alguma, uma animação. Uma vez que cada uma dessas páginas foi desenhada no computador, transformá-las em quadros e utilizá-los para produzir duas animações em vídeo foi a consequência direta. Dessa maneira, apresento também dois vídeos de 20 segundos cada, homônimos aos livros. A opção para a apresentação desses vídeos foi mostrá-los em uma televisão portátil de 10 polegadas, de maneira que conservassem mais um vínculo com o *flip book*, que é sempre pequeno, um “cinema de bolso”.

Paulo Silveira (2008) estuda a categoria de arte que engloba o livro de artista, uma categoria que apropria-se de objetos gráficos de leitura, sendo definida não pela sua técnica, mas pela sua mídia. “O livro de artista em sentido lato é uma manifestação da cultura fragmentada do século 20” (ibidem, p. 248). Ainda que a construção dessa categoria tenha sido iniciada antes, é a partir dos anos 60 e 70 que é feita a sua formulação conceitual. Mesmo período em que as caixas têm a sua recorrência

incrementada, devido ao que foi denominado “desmaterialização da arte” e sua busca por outros suportes para a arte, que não os tradicionais.

Uma das características fundamentais do livro é que ele é ordenado internamente “um livro envolve o tempo de sua construção e os tempos de seu desfrute. Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e inteligência) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras” (ibidem, p. 72). No caso dos *flip books* essa característica não só é evidenciada como acelerada; a seqüência ordenada e o ritmo da passagem das páginas são essenciais para a produção da sensação de movimento na imagem.

A expressão “cinema de bolso” conduz a outra importante característica do livro de artista: a portabilidade. A facilidade de transporte do livro faz com que ele possa acompanhar o leitor, que carrega o livro consigo e o utiliza aonde for. Isto cria uma proximidade e uma relação entre os dois – livro e leitor – que difere o livro de artista das obras de arte que utilizam-se de suportes e meios tradicionais. Outro ponto refere-se à sua difusão: ainda que existam livros de artista únicos, a reprodução e o formato portátil do livro permitem um maior alcance, sem perder a dimensão única, pessoal e efêmera do ato da leitura.

Evidencia-se a partir da elaboração desses trabalhos como uma idéia pode desencadear outras em seqüência, lembrando o que foi desenvolvido no capítulo sobre os documentos de trabalho, sobre coisas que podem acionar um processo e desencadear relações e desdobramentos. Mais especificamente, pode-se diferenciar algumas obras que incluem soluções distintas em suportes distintos, configurando trabalhos independentes e eliminando hierarquias entre original, cópia e versões documentais. Um exemplo disso é o processo de trabalho da artista Maria Lucia Cattani, que em

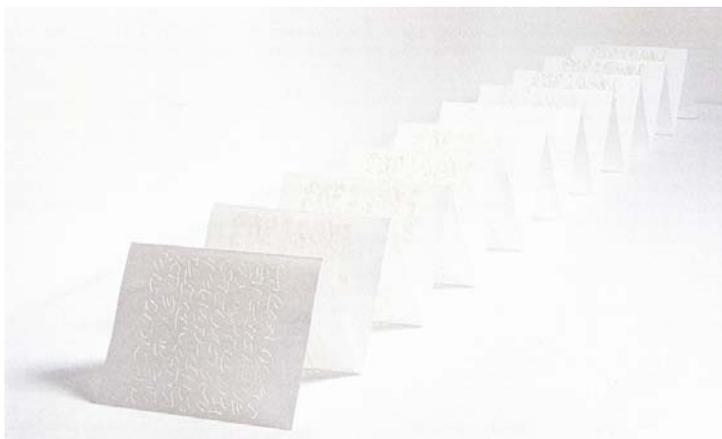


Fig. 57.
Maria Lucia Cattani.
2 sides / 2 lados.
2009.

alguns momentos produz obras que apresentam-se em livro, vídeo e *site-specific*, sendo que “todos são parte do trabalho em sua totalidade – contudo, são independentes” (Cattani, 2009).

A obra de Cattani *2 sides / 2 lados* envolve desenho, livro de artista e instalação de parede (fig. 57). O livro em formato gaita traz em recorte a laser uma escrita inventada pela artista que a desenhou. Um desses exemplares é utilizado como estêncil para realizar a transferência da escrita para as paredes das galerias envolvidas nas duas edições da exposição⁴⁵. Nas palavras da própria artista no texto que acompanha o catálogo da exposição, “este trabalho abrange um livro, dois lugares e uma ‘tradução’ de um lado para outro” (ibidem).

De volta à questão do instante, Bachelard constrói o livro *A intuição do instante* a partir dos estudos do historiador francês Gaston Roupnel e em contraponto às idéias de Henri Bergson. Bachelard afirma que “é necessária a memória de muitos instantes para fazer uma lembrança completa” (2007, p. 19). Para Roupnel, a duração é apenas uma construção, enquanto a verdadeira realidade do tempo é o instante. Seguindo esse pensamento, a duração “é feita do exterior, pela memória, potência de imaginação por excelência, que quer sonhar e reviver, mas não compreender” (2007, p. 29).

Com outra visão sobre o tempo, Bergson pensa a duração como um dado imediato da consciência e o instante um corte artificial, uma divisão do tempo a partir da duração:

⁴⁵ Este trabalho faz parte da exposição Pontos de contato, resultado de parceria entre artistas de duas instituições de educação e pesquisa em artes visuais. Com vínculo com o Instituto de Artes – UFRGS participaram Sandra Rey, Maristela Salvatori e Maria Lucia Cattani. Pela University of the Arts London participaram Paul Coldwell, Tim O’Riley e Jonathan Kearney. Em seus trabalhos os artistas consideraram a portabilidade das obras, uma vez que a parceria resultou em duas exposições: uma em Porto Alegre e a outra em Londres, ambas em 2009.

A duração real, para Bergson (2006, p. 16), é o tempo, mas o tempo indivisível. O tempo nunca pode ser interrompido, nem dividido, nem percebido; pode apenas ser experimentado. Mas ele age espacializando-se na matéria. Ao espacializar-se, o tempo é congelado na matéria, permitindo à inteligência perceber o que chamamos de instante, um tempo momentâneo e fictício do movimento. Mas esse instante, que tendemos a chamar de presente, já é passado, pois o tempo segue desenrolando-se. (Polidoro, B., 2009, p. 19).

É nesse sentido que, segundo Arlindo Machado, Bergson critica a síntese cinematográfica do movimento. Isso porque, como acontece com as animações produzidas pelos *flip books*, o cinema também lida com “um movimento falso, com uma ilusão de movimento, pois, se o que ele faz é congelar instantes, mesmo que bastante próximos, o movimento é o que se dá entre esses instantes congelados [...] No limite, o cinema se propõe a essa coisa absurda que é sugerir que o movimento possa ser constituído de instantes estáticos” (1997, p. 21-22).

Nesse tempo que desenrola-se sem parar, a memória também não pode estagnar e não cansa de atuar. Bergson preocupa-se em demonstrar que o passado sobrevive e diferencia duas formas de memória: hábito e representação. A primeira é nutrida na ação e na repetição, não representa o passado, mas o encena, prolongando o seu efeito até o presente: “é necessário que o passado seja desempenhado pela memória, imaginado pelo espírito” (Bergson, 1999, p. 262). Enquanto o segundo tipo de memória conserva imagens únicas, representações do passado acessado no presente.

Reconheço nas superfícies e imagens com que trabalho algumas qualidades que me interessam e que procuro incutir na minha produção artística. Dentre elas, refiro-me ao desbotado da memória, ressaltado pelos apagamentos provocados pelas sobreposições, pelo desgaste de procedimentos desfeitos e pelas contaminações que acontecem em tantos momentos do processo de trabalho. O escritor espanhol Enrique

Vila-Matas (2007, p. 152-153), cria um personagem-narrador em *Paris não tem fim* que afirma ter ouvido o seguinte de Jorge Luis Borges:

se recordo algo desta manhã, obtenho uma imagem do que vi esta manhã. Porém se esta noite recordo algo desta manhã, o que então recordo não é a primeira imagem, mas a primeira imagem da memória. Assim é que, cada vez que recordo algo, não estou recordando realmente, e sim estou recordando a última vez que recordei, estou recordando a última recordação.

Nesse sentido é possível perceber que, em cada movimento para recordar, para reaproximar-se de algum acontecimento passado, existe um potencial para criação. A lembrança é uma reelaboração que possivelmente não parte apenas da última recordação. Detalhes são perdidos, modificados e até mesmo inventados, de maneira que é preciso restabelecer as ligações entre os fragmentos que persistem, preencher as lacunas. Assim, a cada esforço para recordar, algo novo é criado, alterado, retocado. E durante esse processo, as cores esmaecem.

A questão da memória é levantada aqui para que seja possível tratar do esquecimento. Com o olhar da neurociência, Izquierdo et al. (2006) iniciam o seu artigo *A arte de esquecer* fazendo referência a uma frase de James McGaugh: “talvez o aspecto mais notável da memória é o esquecimento” (p. 289). Essa colocação parece bastante razoável considerando-se que esquecemos a maior parte das informações que adquirimos. Há várias formas de esquecimento e diversas maneiras existem de inibir a evocação de memórias, tanto propositada quanto inconscientemente⁴⁶. Sabe-se que as

⁴⁶ Segundo os autores, a forma de esquecimento mais estudada é a extinção, que se deve à desvinculação de um estímulo condicionado; a repressão, popularizada por Freud, trata-se de quando reprimimos, voluntária ou inconscientemente, determinadas memórias que nos são desagradáveis ou prejudiciais. Ainda, “existem memórias que não ultrapassam poucos segundos, e ficam na memória de trabalho. Outras não ultrapassam a memória de curta duração (e não ficam na memória de longa duração). Outras memórias duram poucos dias e depois desaparecem. Por último, há o esquecimento real: memórias que desaparecem por falta de uso, com atrofia sináptica” (Izquierdo et al., 2006, p. 290).

memórias carregadas de conteúdo emocional forte costumam persistir por longos períodos, muitos meses ou anos.

Independente disso, “a melhor forma de manter viva cada memória em particular é recordando-a” (ibidem, p. 294). Esquecemos em parte porque os mecanismos da memória saturam-se, possuem um limite, e memórias que não são revividas, revisitadas, acabam por perderem-se realmente. Sem contar que seria impossível viver sem esquecer, viver rememorando cada um dos acontecimentos para não perdê-los, como nos alerta o famoso personagem de Jorge Luis Borges, Funes, o memorioso. Com base nisso, os autores terminam o artigo com uma recomendação: “devemos nos aprimorar na prática da arte de esquecer”.

Também esquecemos porque algumas vezes queremos manipular certas memórias, impedi-las de virem à tona. Nesses casos o desejo de esquecer revela-se uma tentativa de apagar os rastros. Esquecimento e apagamento aproximam-se, como também memória e inscrição. Essa aproximação pode ser vista na metáfora do bloco de notas mágico (*wunderblock*), utilizada por Sigmund Freud. Como outra figura interessante que dialoga com as significações implicadas na idéia de palimpsesto, o bloco de notas mágico é evocado nos estudos de Freud para representar a teoria do aparelho psíquico.

Buci-Glucksmann realiza a comparação das duas metáforas: “se o palimpsesto funciona no sentido de um passado efêmero que reaparece, o bloco mágico freudiano pode ser um paradigma mais preciso para pensar o presente efêmero” (1996, p. 164-165)⁴⁷. Basicamente, o bloco mágico consiste em um instrumento composto de três camadas: a base é um quadro de cera, sobre a qual estão colocadas duas folhas

⁴⁷ “Si le palimpseste travaille du côté d’un éphémère passé qui réapparaît, le bloc magique freudien serait peut-être un paradigme plus juste pour penser l’éphémère présent”.

translúcidas presas em um dos lados. A primeira é feita de celulósido resistente e transparente, serve para proteger a que fica no meio, entre a outra folha e a cera, e que é feita de um papel muito fino (Buci-Glucksmann, 1996; Dubois, 2006).

Assim, como um esquema do aparelho psíquico e modelo do inconsciente, o bloco de notas mágico configura-se como um aparelho capaz de registrar intervenções em diferentes planos. Utilizando-se de uma ponta cega, apenas com a pressão, é possível escrever, desenhar sobre o bloco: a folha fina adere à cera e a sombra de cada um desses pequenos sulcos projeta-se, criando linhas. Para “apagar” as inscrições que foram feitas, basta separar a folha da cera e é possível recomeçar como em uma nova folha em branco. Porém, apesar de não ficar evidente na superfície do bloco mágico, este não será um apagamento/esquecimento real: a cera ainda conserva cada uma dessas inscrições remanescentes, ao menos suas marcas sobrepostas, como uma cartografia do tempo e da memória.

Para evidenciar o esquecimento é preciso que alguma coisa nos remeta àquilo que esquecemos, da mesma forma que para reconhecer um apagamento é necessário que existam reminiscências da inscrição anterior. Novamente aproximam-se apagar e esquecer, repetindo que são os rastros deixados por essas ações que interessam a esta pesquisa. Porém agora também são retomadas as sobreposições e a superfície acidentada que estas produzem, acompanhadas da possibilidade de investigar cada uma das camadas de significação envolvidas.

3.3. A VISTA DE CIMA, O OLHAR CARTOGRÁFICO E AS CAMADAS GEOLÓGICAS

A cartografia permite planificar o globo terrestre em uma superfície, representando a sua topologia e os territórios definidos politicamente. Aqui a cidade é vista de um ponto bastante específico, onde o horizonte é suprimido. O mapa é uma leitura dos territórios, que os mede e os representa em escala, miniaturizados, sob uma codificação específica. Ainda, os mapas são também uma imagem da nossa forma de habitar o mundo, ocupar e organizar os espaços, a partir das cidades.

Na apresentação do livro *Além dos mapas*, João Frayze-Pereira enfatiza que a cidade não se dá, não se mostra por completo às pessoas que a ocupam apenas como um instrumento destinado à circulação, simples deslocamentos, ao trabalho e à moradia. Esses seriam apenas usos técnicos da cidade, que a resumem a uma entidade abstrata. Mais do que isso, deve-se considerar que “ela possui uma realidade espessa de sentidos particulares relacionados às pulsões mais profundas do próprio sujeito” (Freire, 1997, p. 25). A partir dessa observação, é considerável que a expressão “minha cidade” possua o sentido de “meu lugar de vida”. E como nos lembra Michel Serres, “Marchar, visitar: el desplazamiento modifica el espacio percibido” (1995, p. 64), a cidade modifica-se à medida em que nos relacionamos com ela.

É notável a utilização de mapa nas poéticas contemporâneas, desde os anos 60. Sobre isso, indicando que nessa evidência possa estar um sintoma de mudança, não apenas nas artes visuais, como na cultura, Cristina Freire (1997, p. 77) comenta que: “temas como a profusão de signos, a falta de referências temporais ou espaciais, os esgotamentos dos espaços públicos e o rebaixamento sensível são fundamentais na análise da produção plástica contemporânea. Os mapas aparecem como operação reativa a essa generalizada perda de referências”.

Haveria assim na cidade contemporânea uma dificuldade em identificarmos os símbolos, os monumentos que forneceria significativa referência de espaço e tempo, mas que perdem-se em meio a profusão de signos e imagens que povoam a cidade. Ou seja, “em outras palavras, o mundo parece não se oferecer mais, tão facilmente, a um mapeamento” (ibidem, p. 82). Isso estaria diretamente relacionado à utilização de elementos urbanos nas obras, alimentando as poéticas, mas também está ligado à ocupação e utilização do espaço da cidade como local de produção e exposição de trabalhos.

Buci-Glucksmann (1996) desenvolve um estudo em que interessa-se pelos mapas geográficos e na abertura do seu texto coloca a pergunta: por que os artistas são apaixonados pelos mapas? Nesse livro analisa que os mapas realizados por artistas contemporâneos são multifuncionais e impuros, muitas vezes indiretos e alusivos, ficcionais e até mesmo críticos do mundo e de seus artefatos. “Como todo palimpsesto, o mapa redesenhado e repintado torna-se uma forma-transformadora que acolhe tanto a contaminação como a disseminação, tanto a amplificação como a miniaturização” (ibidem, p. 120)⁴⁸.

De qualquer forma, a ambigüidade seria uma característica inerente ao mapa, lembrando que este configura-se como uma imagem não mimética do mundo, visual e ao mesmo tempo conceitual. Ainda, “graças à sua projeção espacial, que remonta às primeiras cartografias gregas de Milet que traduziu a esfera no plano, um mapa envolve uma relação muito específica entre o visível-legível da imagem e o invisível de um

⁴⁸ “Comme tout palimpseste, la carte redessinée et repeinte devient une forme-transformante que accueille la contamination comme la dissémination, l’amplification comme la miniaturisation”.

mundo existente e no entanto ausente”⁴⁹ (Buci-Glucksmann, 1996, p. 21). O mundo inteiro pode ser descrito em um pequeno espaço.

Porém, o mapa também desterritorializa-se, pode ser pensado não como referência e documentação geopolítica específica, mas justamente como signo, como código, independente do vínculo com um possível território. Assim, fica à mercê de todos os procedimentos contemporâneos, como a fragmentação e a citação. O espaço do mapa, marcado pelas linhas verticais e horizontais que cruzam-se em grade, latitudes e longitudes, oferece-se como superfície, lugar propício para explorações artísticas. Mais ainda, a autora vê que essa desterritorialização pode ser empreendida em favor de espaços críticos e utópicos.

Rosalind Krauss desenvolve fundamental reflexão acerca daquela que seria a estrutura emblemática e mítica do modernismo, a grade. Reconhece nessa estrutura uma imposição pela autonomia da arte, que opta pelo silêncio ao ir em busca do geométrico ao invés da mimese, da narração, do discurso. Assim, o abandono da perspectiva pela grade define uma importante mudança: a perspectiva mapeia na superfície da pintura o espaço de um ambiente e dos objetos e figuras que nele estão postas. Em contraposição a isso, a grade projeta a superfície da pintura sobre si mesma (Krauss, 1989, p. 10), anunciando o caráter auto-referencial da arte.

Pela sua própria lógica estrutural, a grade é concebida em repetição e, portanto, expande-se em todas as direções: é a repetição que garante a sua continuidade lateral. Essa especificidade faz com que qualquer limite colocado em uma obra pareça arbitrário, como um recorte de algo maior, “apresentada como um mero fragmento, um pequeno pedaço recortado arbitrariamente de um tecido infinitamente maior. Assim a

⁴⁹ “Grâce à son espace de projection, qui remonte aux premiers cartographes hellènes de Milet qui ont traduit la sphère en plan, la carte mobilise une relation tout à fait spécifique entre le visible-lisible de l’image et l’invisible d’un monde existant et pourtant absent ”.

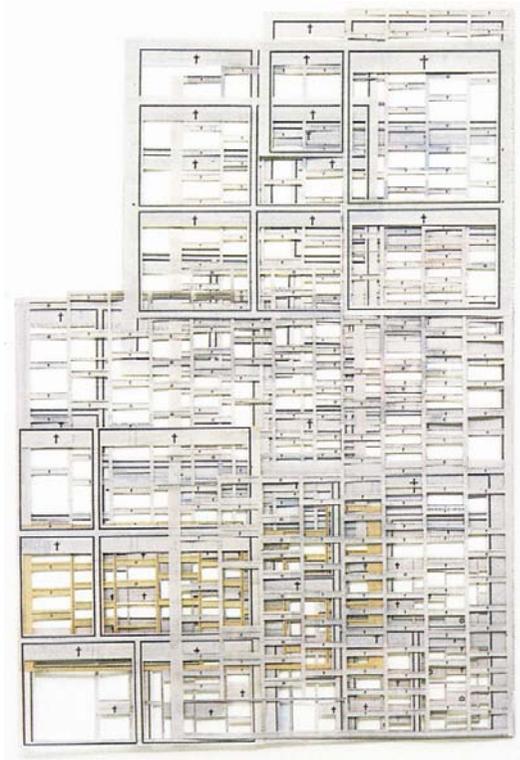


Fig. 58.
Jorge Macchi.
Monoblock (Tower Block).
2003.

grade opera a partir da obra de arte para fora, obrigando o reconhecimento de um mundo além da moldura” (ibidem, p. 18-19)⁵⁰. Dessa maneira, em leituras centrífugas o contraste entre a grade e os limites do quadro produz uma sensação semelhante a de olhar uma paisagem através de uma janela: por mais que esta obrigue um recorte no que é visto através, arbitrariamente escondendo partes, sabemos que a paisagem continua além da moldura. Ao contrário, as composições centrípetas nos fazem acreditar que tudo está contido nos limites do trabalho, que ele encerra-se em si mesmo e projeta-se para dentro (ibidem, p. 21).

É necessário, entretanto, pensar a grade não apenas em relação com as especificidades do modernismo, mas como uma estrutura também presente e utilizada na contemporaneidade. Para ficarmos com os exemplos já trazidos para essa dissertação: (1) a grade é uma estrutura que auxilia na ordenação e organização do conteúdo das páginas impressas e digitais, como a própria formatação de cada letra e linha de texto; (2) ela está presente na definição do sistema de repetição do design de superfície, para a criação de estampas e texturas em repetição (Rüthschilling, 2008); e (3) nos mapas a grade organiza e localiza as coordenadas, latitudes e longitudes, que situam a cidade, o território em relação e em escala com o mundo.

Esse pensamento trouxe a lembrança de algumas obras de Jorge Macchi, artista argentino que se utiliza desses materiais em muitos de seus trabalhos, juntamente com outros objetos do cotidiano. Na tentativa de definição de Pérez-Barreiro: “se o termo Arte Pós-Conceitual existisse, ele aplicar-se-ia perfeitamente no trabalho de Macchi. [...] Sob o risco de simplificar demais a questão, poderíamos dizer que Macchi

⁵⁰ “the given work of art is presented as a mere fragment, a tiny piece arbitrarily cropped from an infinitely larger fabric. Thus the grid operates from the work of art outward, compelling our acknowledgement of a world beyond the frame”.

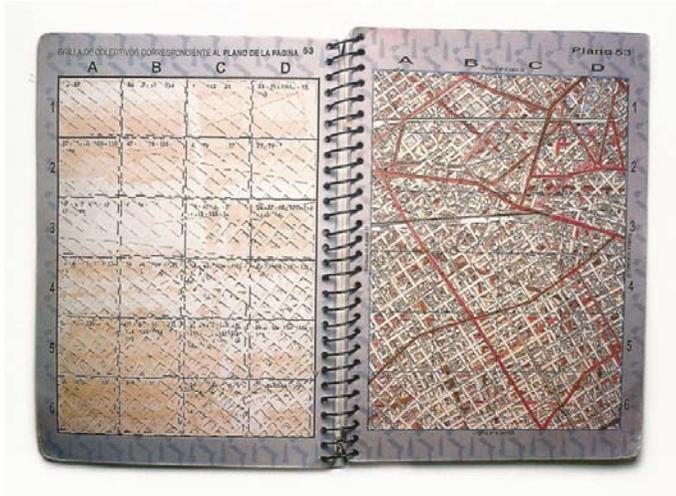


Fig. 59.
Jorge Macchi.
Guía de la inmovilidad.
2003.

une o conteúdo expressivo e psicologicamente carregado do pintor e a linguagem visual clara e pura do conceitualista” (2007, p. 30).

Dois trabalhos, ambos de 2003, contribuem para a reflexão construída aqui: *Monoblock* (fig. 58), em que Macchi trabalha em cima de páginas de obituários de jornal, e *Guía de la inmovilidad* (fig. 59), realizado a partir de um guia da cidade de Buenos Aires. Em ambos o artista atua retirando as áreas impressas de maior densidade: nos jornais, o texto escrito; nos mapas, os quarteirões. A partir dessas subtrações o que resta é o esqueleto do material gráfico, sua estrutura, uma espécie de grade criada a partir do espaço que existe entre, dos caminhos de ligação. Ainda, as folhas recortadas são sobrepostas, de maneira que os espaços vazios das que estão em cima deixam aparecer as linhas estruturais das seguintes, produzindo novos desenhos a partir dos encontros provocados pelas sobreposições. Essas combinações multiplicam-se no caso do *Guía de la inmovilidad*, que por ser encadernado, apresenta novas vistas a cada virada de página.

A grade define uma rede de coordenadas e assim possibilita a própria metáfora para a geometria plana do campo, remetendo-nos ao que Steinberg chamou de plano *flatbed* da pintura. Segundo ele, essa foi uma mudança na pintura que modificou tanto a relação entre artista e imagem, como entre imagem e espectador. Steinberg evoca novamente o desenho apagado por Rauschenberg, em uma leitura provocada por esse conceito “estava fazendo mais do que um gesto de múltiplas implicações psicológicas; estava modificando – para o espectador não menos que para si próprio – o ângulo de confrontação imaginária; deslocando a evocação de Kooning de um espaço do mundo em algo produzido sobre uma escrivaninha” (Steinberg, 1997, p. 203).

Nessa direção, o plano da pintura passa a ser um equivalente de uma superfície de trabalho, um anteparo que está apto a receber operações artísticas, “com

afinidades particulares a tudo o que é raso e retrabalhado – palimpsesto, clichê refugado, prova de impressão, folha de ensaio, diagrama, mapa, vista aérea” (ibidem, p. 204). Sobre ele é possível manusear elementos, materiais e signos; a arte afasta-se da natureza para representar a própria cultura. Daniel Spoerri faz esse movimento em seus trabalhos: fixa sobre a mesa o arranjo casual de situações domésticas. Em um segundo momento, transpõe o plano da mesa, da sua posição de uso cotidiano, de espaço manipulável, para uma outra: transforma a mesa em um quadro, em obra de arte.

Essa virada do plano já era experimentada e pensada anteriormente por outros artistas. Lissitzky fala sobre as experiências com a abstração feitas por ele e outros artistas na década de 1910: “o eixo perpendicular do quadro [...] acaba de ser destruído. Nós fizemos a tela girar. E quando a giramos, vimos que estávamos nos colocando no espaço” (Vanerdoe, 1990, p. 254)⁵¹. Assim, o tamanho e a posição dos elementos que figuram no quadro não respeitam mais a hierarquia de um ponto de vista perspectivado. Eles estão igualmente colocados na frente do espectador que não pode mais contar com a linha do chão como referência e base.

Em estudo sobre a arte moderna, com abordagem focada nas suas inovações, Varnedoe (1990) disserta sobre essa questão, como uma antiga idéia da imaginação humana: um olho que vê o mundo do céu. A vista de cima configura-se como um emblema da distância e do estranhamento espacial e emocional. Para ele, o que este ponto de vista tem de especial é a capacidade de racionalizar e apreender coisas complexas em formas instantânea e facilmente compreensíveis – como as cidades, grandes construções, o desenho da costa litorânea – e, no outro extremo, quando tratam-se de coisas habitualmente vistas de frente e na vertical – como árvores e seres humanos

⁵¹ Da versão em inglês: “The picture’s one perpendicular axis [...] turns out to have been destroyed. We have made the canvas rotate. And as we rotate it, we saw that we were putting ourselves in space”.

–, a mudança do ângulo de visão para a vista de cima produz formas quase irreconhecíveis (ibidem, p. 233).

Nessa direção, se por um lado a vista aérea permite a esquematização e um maior reconhecimento de algumas coisas e espaços, por outro expande as possibilidades e diversifica as maneiras de ver o mundo, colocando coisas familiares em um lugar de estranhamento. Ainda, Vanerdoe (1990) aponta que, mais do que um caminho para a planaridade, as inovações da arte moderna estão relacionadas com prestar atenção às coisas familiares, ao ambiente ao redor e às maneiras de fazer.

Como aconteceu com o trabalho *Criação de poeira*, é evidente que o plano horizontal é o mais propício para o depósito de matéria, “acúmulo de camadas históricas, sedimentação, estratificação”. Depósito esse que acaba implicando também no cultivo de uma ruína, onde “todos os tempos da história sobrepostos num mesmo e único lugar, mas sempre sob forma de fragmentos, mais ou menos destruídos, estragados, incompletos” (Dubois, 2006, p. 319). Se olhar um corte lateral desse acúmulo implica em encontrar incontáveis horizontes estratográficos, a imagem que é vista no topo, também conserva algo de cada camada sobreposta, constitui uma imagem de síntese.

Isso é possível porque durante o seu lento depósito ocorrem transformações, as camadas não se mantêm intactas. Robert Smithson (2006) interessou-se desde jovem por história natural, de maneira que seu trabalho artístico foi marcado por tal interesse. Em um artigo publicado em 1968, *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, o artista tece uma relação entre a mente e a terra e percebe que

os estratos da Terra são um museu remexido. Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte. A fim de ler as rochas, temos de tomar consciência do tempo geológico, e das camadas de material pré-histórico enterradas na crosta da Terra. Quando se escavam os *sites* de ruínas da

pré-história, o que se vê é um monte de mapas em destroços que perturba os limites históricos de nossa arte atual. Um entulho de lógica confronta o observador à medida em que ele olha para dentro dos níveis de sedimentações. As grades abstratas contendo a matéria bruta são observadas como algo incompleto, quebrado e espalhado (ibidem, p. 194).

No mesmo texto aparece uma aproximação entre as palavras e as rochas: “palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer *palavra* por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo o seu próprio vazio” (Smithson, 2006, p. 191). Assim, o que as une, palavras e rochas, é justamente os vazios provocados pelas falhas e fendas resultantes das rupturas entre os estratos, entre os elementos que compõem as camadas.

A arqueologia vive de fragmentos, cacos e vestígios, testemunhos materiais de vida humana, que precisam ser unidos, completando os vazios para contar a história, tal qual a nossa própria memória pessoal. Se por um lado a idéia de topologia volta nossa atenção para a superfície e nos permite analisar os relevos e seus acidentes, as implicações da geologia permitem penetrar nos estratos da superfície para ver a formação e as transformações do globo terrestre. Assim, convoca um olhar que aprofunda e descobre as camadas sob a superfície, como um olhar que vasculha entre e pode perceber o que está/acontece embaixo.

Seguindo a direção que as observações de Smithson apontam, quando “o chão torna-se um mapa” (ibidem, p. 194), parece evidente que o abandono da construção de imagens a partir da representação pela perspectiva linear não significa necessariamente eliminar a profundidade e a espessura existentes na imagem. As relações tecidas neste capítulo buscam entender justamente como se dá essa espessura. São imagens instauradas a partir de finas camadas sobrepostas, com a acumulação de significados em

cada elemento incorporado ao trabalho. Ao mesmo tempo em que essas operações apagam e escondem, deixam os rastros para que seja possível revelar o implícito à superfície, desenterrar aquilo que ali está sugerido, que escapa pelas fendas. A acumulação parece ter importância na medida em que permite também a escavação da sua espessura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chega-se ao momento de fechamento da pesquisa aqui apresentada, uma investigação em artes visuais realizada na área de concentração em poéticas visuais. Como tal, a pesquisa foi construída a partir do meu trabalho artístico e meu processo de criação; o ponto de origem da pesquisa, do qual emergiram os questionamentos abordados na reflexão teórica, foi minha produção artística. Englobam-se aqui desde as experiências realizadas a partir janeiro de 2007, às quais seguiram-se outros trabalhos desenvolvidos durante o período do mestrado, até os dois primeiros meses do ano de 2010.

Essa forma de pesquisa em artes visuais implica em entrecruzar as produções artística e textual. Ainda que resultem em duas produções distintas – o texto dissertativo e a exposição das obras – são duas produções articuladas e complementares. A pesquisa inicia pelo trabalho artístico, que é seguido pela escritura da dissertação. Os conceitos emergem do fazer: refletir sobre a prática artística pessoal buscando reconhecer estratégias e modos operatórios levanta questões poéticas e conceituais que indicam os caminhos da pesquisa teórica. Concomitante a isso, a reflexão teórica influencia o trabalho artístico e nele provoca desdobramentos. Juntamente com o exercício da

escrita, o percurso do mestrado, as provocações causadas pelas leituras, pelos professores e pelas trocas com os colegas contribuíram para expandir, transformar e aprofundar meu trabalho.

Lancri comenta sobre uma claudicação que seria típica do pesquisador em arte, já que este “opera sempre, por assim dizer, entre *conceitual* e *sensível*, entre *teoria* e *prática*, entre *razão* e *sonho*. Mas que a palavra *entre*, aqui, absolutamente não nos iluda, pois, para o nosso pesquisador, se trata de operar no constante *vaivém* entre esses diferentes registros” (Brites; Tessler, 2002, p. 19). A prática artística inicialmente precede a reflexão escrita, porém chega-se em um ponto do caminho em que ambas intercalam-se, contaminando-se mutuamente. Se em alguns momentos parece desafiador conciliar o fazer artístico e a escrita reflexiva, ao mesmo tempo revela-se um exercício prazeroso e enriquecedor perceber como os dois fazeres complementam-se e desencadeiam mutuamente desdobramentos.

Como já mencionado no decorrer do texto, o desenho ocupa um lugar importante nesse trabalho. Em primeiro lugar, porque as investigações iniciaram a partir de experiências realizadas no campo do desenho. Porém, indo além, não se pretende com isso criar uma limitação formal ao trabalho artístico. Assim, o desenho pode ser abordado como processo, permitindo evidenciar o percurso, os rastros deixados pelas tomadas de decisões, pelas hesitações e mudanças de rumo. Retomando as qualidades atribuídas a ele, como seu caráter ligado à invenção e à idéia, pelo exercício de observação que propõe também uma maneira de aproximação com as coisas do mundo, pode-se enfatizar sua função como registro do pensamento visual. Pensamentos-plumas, como os nomeia Louise Bourgeois.

Da mesma maneira que o objeto de estudo não é definido de saída e, sim, é construído durante o processo, é preciso estabelecer um projeto de pesquisa que seja

flexível para abrigar as descobertas que são feitas ao longo do trajeto. Assim, o método de trabalho do pesquisador em arte é fundamentalmente heurístico: o objeto de estudo está em processo e é construído no decorrer do próprio trajeto da pesquisa; é a partir do fazer que aparecem linhas de busca e modos de investigação. Se o deslocamento modifica o espaço percebido, essa alteração de perspectiva também provoca mudanças no caminho a ser seguido.

Paul Valéry (1999), em sua *Primeira aula do curso de poética*, aponta a pluralidade de caminhos que se oferecem ao artista no momento da produção de sua obra e como esta “é o fruto de longos cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas” (ibidem, p. 183). Mais adiante, aproxima artistas e eruditos, responsáveis pelas “obras do espírito”, no que concerne as questões de produção e do pensamento: “Encontro quase sempre nos espíritos atenção, tateios, clareza inesperada e noites obscuras, improvisações e tentativas, ou repetições muito insistentes. Em todos os lares do espírito, há fogo e cinzas; a prudência e a imprudência, o método e seu contrário; o acaso sob mil formas” (ibidem, p. 189).

Dessa maneira, Valéry também aproxima os fazeres artísticos da escrita teórica, aqui colocado na experiência do artista/pesquisador, que produz o trabalho artístico e compromete-se em tecer relações também por meio da escrita. Pela aproximação do desenho com anotações de idéias, o desenho aproxima-se do escrever. Indo além, propõe-se o desenho como uma atividade e maneira de pensar que pode configurar-se como o fio condutor de um fazer artístico. O desenho considerado além de uma categoria artística ou linguagem normatizada e delimitada, mas como um campo permeável, que permite trânsitos e que pode participar de diferentes momentos do processo de trabalho.

Consoante ao que já foi dissertado sobre as especificidades da pesquisa em artes visuais, foi a observação dos modos de fazer que permitiu a definição do objeto de estudo desta pesquisa, que investigou a espessura de imagens instauradas a partir da acumulação e sobreposição de fragmentos capturados. As sobreposições de elementos apropriados produzem camadas de materiais, de imagens e de interpretações, de maneira que a imagem aqui investigada possui uma espessura que é ao mesmo tempo física e conceitual.

É deste lugar de origem que a pesquisa desdobrou-se, provocando inclusive algumas investigações que não eram esperadas no projeto inicial. As questões que moveram o trabalho desencadearam reflexões a cerca da apropriação, captura e acumulação; de possíveis reordenações, composições e da bricolagem; da linha que contorna a figura e desenha o mapa; da superfície que se expande ordenada e lateralmente, e que como o muro ou a mesa, parece não deixar a visão transpassar. Porém, se essas superfícies são construídas em camadas, é possível descobrir entre elas algumas frestas por onde passa o olhar, que investiga aquilo que foi encoberto, apagado, como a memória da imagem.

O estudo e análise dos documentos de trabalho foi uma maneira de abordar as obras e o processo de trabalho a partir da sua preparação, daquilo que acontece nos entremeios da produção, das coisas que são escolhidas para habitar o ateliê porque contêm algo em si que é capaz de disparar e alimentar o processo criativo. Em um segundo capítulo, passou-se a experimentar algumas possibilidades de reordenação, de construção de imagens, de encontrar e produzir ligações entre os fragmentos guardados, como as linhas que unem as estrelas desenhando as constelações. E assim pude prestar atenção em coisas que me interessam, como papéis, ilustrações, estampas, mapas, livros, rastros.

A apropriação revela-se como uma maneira de lidar com um mundo cheio de imagens e mensagens que exigem a nossa atenção. Como produzir novas imagens nesse contexto? Nesse sentido, a colagem permite que o artista utilize essa profusão de signos, retomando o que tão rapidamente torna-se velho e inútil, os farrapos e resíduos. Os fragmentos recuperados são transportados, manipulados para efetuar a reconstrução de novas imagens. Porém, como reflexo de uma visão fragmentada do mundo, essas imagens afirmam a sua descontinuidade interna e exibem as suas cicatrizes e as marcas do seu lugar de origem.

A possibilidade de refletir sistematicamente sobre o meu processo, sobre os significados impregnados nos materiais, procedimentos e imagens que utilizo nessa realização parece favorecer a tomada de consciência dessa maneira de trabalhar. Identificar decisões recorrentes e pensar sobre as significações que estão nelas implicadas contribui para que apareçam novos caminhos, novas dúvidas e revelem-se novos desejos.

O final deste texto marca o final desta pesquisa de mestrado, fruto de um percurso intenso, realizado durante os dois últimos anos. Porém, mais do que uma conclusão, este momento é encarado como a chegada a um limite que também é começo. Como a linha de contorno, que liga e separa ao mesmo tempo, como um espaço entre. Ainda que não seja possível precisar ao certo a espessura da linha aqui traçada, sabe-se que ao mesmo tempo em que determina o fim, já indica novos começos. O percurso desta pesquisa despertou desejos, curiosidades e inquietações que não cabem no espaço de uma dissertação ou no tempo da duração de um mestrado, alguns deles ainda mostrando-se insipientes. É o momento de escolher nova jornada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AILLAUD, Gilles. **Pierre Buraglio**. Disponível em: <<http://www.pierreburaglio.com>>. Acesso em: jan. 2009.

ANJOS, Moacir dos. Rivane Neuenschwander: Continente-Nuvem/Carta d'água. In: ANJOS, Moacir dos et al. **Zona Franca**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

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

ARDENNE, Paul. **Un art contextuel**. Paris: Flammarion, 2004.

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

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 2005.

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

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

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

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

BELTING, Hans. On lies and other truths of painting. In: POLKE, Sigmar et al. **Sigmar Polke: the three lies of painting**. Cantz, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

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

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

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

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

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

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

BUREN, Daniel. **Textos e entrevistas escolhidos (1967 – 2000)**. Organização Paulo Sergio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

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

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

CATTANI, Maria Lucia (org.). **Pontos de contato – Points of contact**. Porto Alegre: Marcavisual, 2009.

CELANT, Germano (org). **Art Povera: conceptual, actual or impossible art?** Londres:

Studio Vista, 1969.

CHIRON, Eliane. Desenhar: uma prática do lacunar. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 23, nov. 2005.

_____. Pas propre, donc propre... **Appropriation**, revue du CEREAP, n. 2, set. 1996.

CUNHA, Eduardo Figueiredo Vieira da. Impressões: o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. In : **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, maio 2005.

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

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

DANZIGER, Leila. Para-ninguém-e-nada-estar. **Anais do 16o. Encontro Nacional da ANPAP**, Florianópolis, 2007.

_____. Sobre as ruínas e os ruídos as informação. **Anais do 18o. Encontro Nacional da ANPAP**, Salvador, 2009.

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

DIAS, Geraldo Souza. **Mira Schendel**: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

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

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

FLUSSER, Vilém. Linha e superfície. In: **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume; FAPESP; SESC, 1997.

GAUDIN, Pauline; POLIDORO, Marina Bortoluz. **Echange, para..** Livro de artista, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GONÇALVES, Flávio Roberto. **As armas do desenho**: análise da minha produção de 1992 e 1993. Dissertação de mestrado - PGAV - IA - UFRGS. Porto Alegre, 1994.

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

_____. **Fragmentos e transportes imperfeitos**: algumas estratégias de construções de imagens. Artigo não publicado, 2009.

_____. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. **Porto Arte**, Porto Alegre, v13, n23, nov. 2005.

GREENBERG, Clement. A nova escultura. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim (orgs). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

HAMBOURG, Maria Morris. Polke's recipes for arousing the soul. In: **Sigmar Polke**: photoworks: when pictures vanish. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1995.

HAUXTHAUSEN, Charles W. The work of art in the age of its (al)chemical transmutability: rethinking painting and photography after Polke. In: POLKE, Sigmar et al. **Sigmar Polke: the three lies of painting**. Cantz, 1997.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2007.

IZQUIERDO, Iván; BEVILAQUA, Lia R. M.; CAMMAROTA, Martín. A arte de esquecer. **Estudos avançados**. São Paulo, 2006, vol.20, n.58.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim (orgs). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

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

LASCAULT, Gilbert. O caos e a ordem na pintura contemporânea. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, nov. 1996.

LIMA, Sergio Claudio de Franceschi. **Collage: textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico**. São Paulo: Massao Ohno, 1984.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: um guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus. 1997.

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

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

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

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

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

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco:** a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

PAIM, Gilberto. **A beleza sob supeita:** o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

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

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Aduino et al. **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Paisagens urbanas.** São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

_____. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina:** a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. **Jorge Macchi:** exposição monográfica. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

PERRONE, Cláudia Maria; ENGELMAN, Selda. O colecionador de memórias. **Episteme,** Porto Alegre, n. 20, jan/jun, 2005.

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

Research. Bristol; Chicago: Intellect, 2008.

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

POLIDORO, Bruno Bortoluz. **Sobre a luz e as potências do escuro na fotografia:** imagens técnicas de alcova no cinema. Dissertação de mestrado - PPGCom - Unisinos. São Leopoldo, 2009.

POLIDORO, Marina Bortoluz. Texto como textura: uma abordagem sobre a visualidade da palavra. **Anais do 18o. Encontro Nacional da ANPAP**, Salvador, 2009.

RAMOS, Paula Viviane. **Artistas ilustradores:** a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração. Tese de doutorado - PGAV - IA - UFRGS. Porto Alegre, 2007.

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

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

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

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

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

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

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de superfície.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TOMKINS, Calvin. **Duchamp:** uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TZARA, Tristan. **Seven dada manifestos and lampisteries.** Londres: Calder, 2003.

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

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

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

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

VILA-MATAS, Enrique. **Paris não tem fim**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.