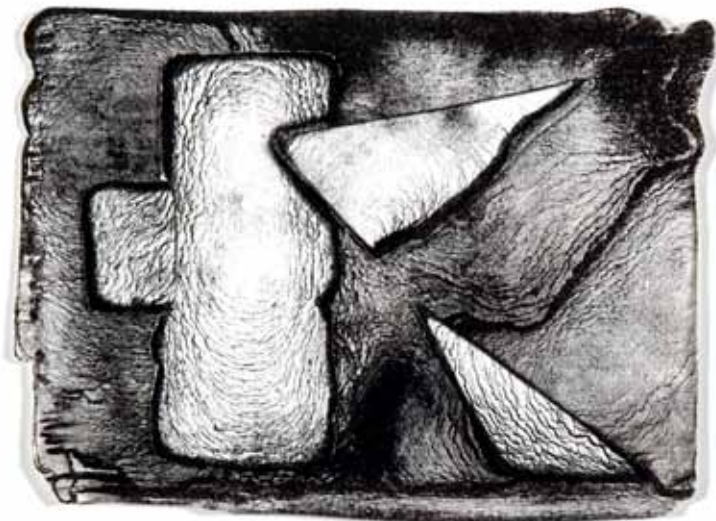


HELENA KANAAN



IMPRESSÕES, ACÚMULOS E RASGOS
PROCEDIMENTOS LITOGRAFICOS E SEUS DESVIOS

Porto Alegre, RS, Brasil
março, 2011

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

HELENA KANAAN

IMPRESSÕES, ACÚMULOS E RASGOS
PROCEDIMENTOS LITOGRAFICOS E SEUS DESVIOS

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Poéticas Visuais no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Professora Orientadora:
Dr^a. Sandra Rey (UFRGS)

Porto Alegre, RS, Brasil
março, 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Reitor: Prof. José Carlos Alexandre Netto
Vice-Reitor: Prof. Rui Vicente Oppermann
Pró-Reitor de Pós-Graduação: Prof. Aldo Bolten Lucion
Diretor do Instituto de Artes: Prof. Alfredo Nicolayewsky
Coordenador do PPGAV: Prof^ª. Maristela Salvatori

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA
PUBLICAÇÃO-CIP

K16i Kanaan, Helena
Impressões, Acúmulos e Rasgos : procedimentos
litográficos e seus desvios / por Helena Kanaan. – 2011.
230 f.
Orientadora: Prof^ª Dr^a Sandra Rey
Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio
Grande do Sul. Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011.

1. Arte. 2. Gravura. 2. Litografia. I. Reys, Sandra,
orient. II. Título.

CDU 763

Catálogo na fonte: Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS

Fotos / Reproduções: Fernando Zago/ Studio Z
Diagramação: Pedro Biz

HELENA KANAAN

IMPRESSÕES, ACÚMULOS E RASGOS
PROCEDIMENTOS LITOGRAFICOS E SEUS DESVIOS

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Poéticas Visuais no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professora Orientadora:

Dr^a. Sandra Rey

Data de Aprovação:

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Shirley Paes Leme
Faculdade Santa Marcelina/ SP

Prof^a. Dr^a. Lurdi Blauth
Universidade FEEVALE

Prof^a. Dr^a. Tania M. G. Fonseca
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Elida Tessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Para Fernando e Federico
pelos desvios que me completam.

*J'ai cherché, je cherche, et chercherai pour ce
que je nomme le Phénomène Total, c'est à dire le Tout de la
conscience, des relations, des conditions, des possibilités, des
impossibilités...*

Paul Valéry

AGRADECIMENTOS

À CAPES, e CNPq pelos recursos concedidos.
À Prof^ª. Dr^ª. Sandra Rey pela orientação.
Ao Prof. Dr. José Manuel Guillén Ramón pela tutoria na UPV.
À Prof^ª Dr^ª Tania Fonseca pelas jornadas na terceira margem.
Aos colegas do DAV / IAD / UFPelotas, colegas da UPValencia
/Facultat San Carlos e colegas do PPGPsicologia Social e
Institucional / UFRGS,
À Pró Reitoria de Pós Graduação da UFPel, em especial à Tania
Machado.
À Adriane Hernandez, Andreia Oliveira, Beatriz Kanaan e Claudia
Risso, pelas revisões dicas e conversas.
À Shirley e Nemer* Kanaan, que geraram meu corpo e, entre a
presença e a ausencia*, são importantes sinais em minhas pegadas.

RESUMO

Essa tese resulta de pesquisa artística ancorada na vivência de atelier de litografia. Desenvolvida de 2007 a 2010, a investigação articula prática e reflexão teórica, com recorte específico no procedimento de gravura que tem como matriz a pedra calcária, e seus possíveis deslocamentos.

A pesquisa tem como objetivo principal investigar factíveis desvios técnicos, trasladando o conceito de gravura, subjugado à edição a um trabalho técnico-estético, com foco na arte contemporânea. Toma-se como pressuposto a possibilidade de um fazer que inclua o olhar fenomenológico, cruzando procedimentos técnicos e processos criativos, amalgamando látex às litografias, para criar o que denominamos 'Policorpos'.

Os conceitos abordados dizem respeito aos estados de alteração das imagens, provocados pelas reações químico-físicas das matérias e pela atitude experimental frente à técnica. *Impressão* é o conceito operacional que baliza a investigação. Pedra-matriz, água, gorduras, óxidos, papel, látex, instauram um deslizamento contínuo entre a prática e fenômenos percebidos e intuídos na impermanência relativa dos corpos. Os trabalhos obtidos evidenciam uma fisicalidade fluídica fazendo alusões ao *informe*. A transitoriedade (in)formal inerente aos procedimentos da aguada litográfica e do manuseio do látex, problematizam a função autor.

Palavras-chave: Impressões litográficas. Procedimentos híbridos. Gravura-corpo-imagem. Arte contemporânea.

ABSTRACT

This thesis is the result of an artistic research based on lithography atelier experience. Developed from 2007 to 2010, the investigation combines practice and theoretical reflection, with specific jag on the engraving procedure which has as matrix the limestone and its possible displacements.

The research has as main goal to explore possible technical deviations translating the engraving concept subjugated to edition to a technical-esthetical work with focus on contemporary art. It is presupposed that the possibility of a making that includes a phenomenological look, crossing technical procedures and creative processes, amalgamating latex to the litographies, in order to create what is called 'Polybodies'.

The concepts discussed concern the alteration estates of the images, caused by the chemical-physical reactions of the materials, and by the experimental attitude towards the technical attitude. Impression is the operational concept that drives the investigation. Litograph matrix, water, greases, oxides, paper, latex introduce a continuous sliding between the practice and the perceived and established phenomena in the relative non permanence of the bodies. The obtained works evidence a fluidic physicality making allusion to the formless. The (in)formal transitoriness inherent to the lithographic watery and the latex manipulation problematize the author function.

Keywords: Litographic impressions. Hybrid procedures. Picture-body-image. Contemporary art.

Índice de Imagens

Imagem 1: Primeiros modelos de prensa litográfica, 1801.....	14
Imagem 2: Antiga prensa litográfica na Universidade Politécnica de Valencia.	22
Imagem 3: Atelier HKanaan. Porto Alegre, 2007.....	24
Imagem 4: Selo comemorativo aos 200 anos da litografia, com foto de Senefelder sobre pedra litográfica.	27
Imagem 5: Imagens do atelier de gravura da Facultat San Carlos/Universidade Politecnica de Valencia, 2010.	29
Imagem 6: Materiais e equipamentos para litografia.....	31
Imagem 7: Prensa litográfica com pedra matriz. Atelier HKanaan.....	31
Imagem 8: Atelier HKanaan, 2009.....	32
Imagem 9: Nuno Ramos. <i>Sem título</i> . Areia e silicato, 70 x 100 x 20 cm, 1995.....	38
Imagem 10: Armazenamento das pedras litográficas na Scuola Il Bisonte/ Florença/Itália.	44
Imagem 11: HKanaan. Imagens feitas durante o procedimento da grani- tagem, quando o pó já se misturou à água, 2008.....	49
Imagem 12: Marco Buti. <i>Incunábulo</i> . Água-forte em ferro, 2001.....	50
Imagem 13: HKanaan. Imagens do <i>tousche</i> na pedra litográfica, 2008....	52
Imagem 14: HKanaan. <i>Lávis</i> litográfico na matriz, 2008.....	54
Imagem 15: Rafael Gil. <i>Antropofagia</i> . Litografia, 60 x 80cm, 2000.	55
Imagem 16: HKanaan. Estudos com guache sobre poliéster, 30 X 40cm, 2009.	56
Imagem 17: HKanaan. Montagem das manchas sobre placa de off set sen- sibilizada, 60 x 80cm, 2009.....	57
Imagem 18: HKanaan. <i>Estudos de manchas</i> , 2010.....	58
Imagem 19: José Rufino. <i>Memento Mori</i> , nanquim sobre papel colado em aglomerado de madeira 122,5 x 100,5 x 184,5 cm, sem data.	59

Imagem 20: HKanaan. <i>Lávis</i> litográfico com tinta de impressão na matriz, 2008.....	62
Imagem 21: HKanaan. <i>Lávis</i> litográfico com tinta de impressão na matriz, 2008/2009.....	63
Imagem 22: Antoni Tàpies. <i>Monotipo V</i> . Monotipia sobre papel, 55 x 43 cm, 1974.....	65
Imagem 23: Antoni Tàpies. <i>Empremta de màniga</i> . Monotipia e lápis oleoso sobre papel, 77 x 58 cm, 1974.	65
Imagem 24: Antoni Tàpies. <i>Corpo e material laranja</i> . Técnica mixta, 194 x 143 cm, 1968.	66
Imagem 25: Antoni Tàpies. <i>Matéria e axila</i> . Técnica mixta com cabelo, 130 x 195 cm, 1968.	66
Imagem 26: Atelier HKanaan, 2008.	75
Imagem 27: HKanaan. Aguada litográfica, 25 x 35 cm cada módulo, 2008.	79
Imagem 28: HKanaan. Papel nepalês com manchas litográficas. 2010..	81
Imagem 29: HKanaan. Látex líquido em processo de secagem, 3,50 x 4,00 cm, 2008.	83
Imagem 30: HKanaan. Látex líquido jogado sobre plástico, 2,50 x 3,00 cm, 2008.	83
Imagem 31: HKanaan. Papéis impressos, moduras, livros de artista, 2008.	84
Imagem 32: HKanaan. Litografia, papel tailandês, pigmento dourado e látex (detalhe), 2010.	85
Imagem 33: HKanaan. Litografia em papel tailandês e látex (detalhe), 2010.....	85
Imagem 34: HKanaan. Camadas de litografia em papel tailandês e látex (detalhe), 2010.....	86
Imagem 35: HKanaan. Látex se transformando, 2007.....	87
Imagem 36: HKanaan. Litografia, papel japonês e tripa bovina, 80 x 1,20 cada, 2005.	88
Imagem 37: HKanaan. Litografia, papel japonês e látex (detalhe), 2004.	88
Imagem 38: HKanaan. <i>21 gramas</i> . Litografia, látex e hade mady, 90cm x 1,20cm, 2004.....	89
Imagem 39: HKanaan. Litografia, papel japonês e látex (detalhe), 2004. ...	90

Imagem 40: HKanaan. Litografia sobre papel japonês, flor seca, e látex, 2005.	90
Imagem 41: HKanaan. Imagens do látex e vistas aéreas, 2008.....	91
Imagem 42: Atelier HKanaan, 2007.	93
Imagem 43: Atelier HKanaan, 2008.	94
Imagem 44: Joseph Beuys. <i>Sem título</i> . Torsos de bronze, cera, borracha, cartão e lápis, 1948-1950.	97
Imagem 45: HKanaan. <i>Policorpos</i> . (detalhe), 2008.....	98
Imagem 46: HKanaan. <i>Policorpos</i> (detalhe), 2009.....	100
Imagem 47: HKanaan. <i>Policorpos</i> (detalhe), 2008.	100
Imagem 48: Ana Bella Geiger. <i>Little scrolls</i> . Folha de chumbo, gravura em metal, serigrafia, desenho, colagem e papel pergaminho. 10 x 50 cm cada, sem data.	102
Imagem 49: Liceu de Artes (grupo de Curitiba/Br.), litografia em papel de presente, 1995.....	102
Imagem 50: Lynne Allen. Sapatos montados com calcografia em papel feito à mão. 8 x 21 cm, 2004.	103
Imagem 51: Gabriele Gomes. <i>Out door</i> apresentado na XII Mostra da Gravura de Curitiba/Br, 1995.....	103
Imagem 52: Kiki Smith. Litografia, monotipia, relevos e adição de papel nepalês.....	103
Imagem 53: Kiki Smith. <i>Moons</i> . Litografia em papel nepalês, 166 x 163 cm, 1993.....	104
Imagem 54: Kiki Smith. <i>A man</i> . Litografia em papel nepalês. 777,2 x 85 cm, (2 variantes), 1990.....	105
Imagem 55: Kiki Smith. <i>My blue lake</i> . Fotogravura à la poupée inking e itografia sobre tout cas paper. 111 x 210 cm, 1995.....	107
Imagem 56: Anish Kapoor. <i>Sem título</i> . Lávis calcográfico, 30 x 45 cm, 1995.	108
Imagem 57: Marco Buti. <i>Círculos</i> . Ponta-seca, 45 x 45 cm, 1991.....	110
Imagem 58: Louise Bourgeois. <i>Mulher espiral</i> . Calcografia, 26,5 cm x 18 cm, 2003.	112
Imagem 59: Louise Bourgeois. <i>Aranha</i> . Aço e materiais diversos. 444,5 x 6665,4 x 518,1 cm, 1997.	113
Imagem 60: Louise Bourgeois. <i>Célula VII</i> , materiais diversos, 207 x 220,9 x 210, 8 cm, 1998.	114

Imagem 61: Louise Bourgeois. <i>Avenza</i> , látex 53,3 X 76,2 X 116,8 cm, 1968/69.....	114
Imagem 62: HKanaan. <i>Poros mix Pixels</i> . Detalhe 120 x 250 cm (variável), 1998.....	118
Imagem 63: Jackson Pollock em ação, 1948.	119
Imagem 64: Katharine Grosse. <i>Infinite Logic Conference</i> , acrylic paint, dry wall, corrugated plastic, 950 x 895 x 320 (500 max) cm, 2003.	119
Imagem 65: Javier Perez. <i>Anatomia do desejo</i> . Porcelana e vidro, 90 x 280 x 120 cm, 2000.....	121
Imagem 66: Javier Perez. <i>Sem título</i> . Aquarela, 50 x 80 cm, 2001.....	121
Imagem 67: Javier Perez. <i>Capilares</i> . Fios de rabo de cavalo tingido. 350 X 40 x 40 cm, 2002.....	121
Imagem 68: Javier Perez, <i>Animal vegetal</i> . Aquarela sobre papel, 70 x 70 cm, 2001.....	122
Imagem 69: Javier Perez, <i>Máscara cerimonial</i> . Crinas e rabos de cavalo, resina de poliéster, tela, 145 x 55 x 45 cm, 1998.....	122
Imagem 70: Javier Perez, <i>Aquarela</i> , 79 x 60 cm, 2001.....	122
Imagem 71: Instalação <i>Mutaciones</i> , de Javier Perez, no Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 2004.....	122
Imagem 72: HKanaan. Policorpos na mostra <i>Corpos Incertos Semelhanças Informes</i> , 2008.....	125
Imagem 73: HKanaan. <i>Policorpo</i> . Litografia e látex. Detalhe 150 x 100 cm, 2008.	129
Imagem 74: HKanaan. Látex esparramado horizontalmente no solo. 200 x 300 cm, 2007.	129
Imagem 75: HKanaan. <i>Policorpos</i> . Litografia e látex. 200 cm x 300 cm (variável), 2008.....	130
Imagem 76: HKanaan. <i>Policorpos</i> em pedaços. dimensões variáveis, 15 x 20 cm, 2008.	131
Imagem 77: HKanaan. <i>Policorpos</i> em descensão. 250 X 400 cm, 2008.	131
Imagem 78: <i>Policorpos</i> na instalação <i>Corpos Incertos Semelhances Informes</i> , 2008.	135
Imagem 79: Instalação dos <i>Policorpos</i> : <i>Corpos-pele</i> , Livros de artista e Retratos, 2008.	136
Imagem 80: HKanaan. <i>Policorpos</i> no Instituto de Artes, 2008.....	138

Imagem 81: HKanaan. <i>Vestido</i> , 1,80 x 50 x 5 cm, 2010.....	139
Imagem 82: HKanaan. <i>Livro de artista</i> . 8 x 15 x 25 cm, 2010.....	140
Imagem 83: HKanaan. <i>Retrato</i> , 50 x 35 cm, 2010.	140
Imagem 84: Renata Pedrosa. <i>Casa dentada</i> , 1999-2000, Meia-calça, poliéster e arame de cobre.....	142
Imagem 85: HKanaan. <i>Policorpos (detalhes)</i> , 2008/2010.	144
Imagem 86: HKanaan. <i>Policorpos (detalhes)</i> , 2007/2008.....	144
Imagem 87: HKanaan. <i>Policorpos</i> , 2008.	145
Imagem 88: HKanaan, <i>Retratos</i> . 8 x 8 cm, à 45 x 35cm, 2008.....	148
Imagem 89: HKanaan. <i>Livros de artista</i> . 4 x 8 cm à 10 x 14 cm, 2008/2010.	151
Imagem 90: Flávia Ribeiro. Da série <i>corpos associados</i> . Pó de bronze sobre folhas de papel croqui, 2002.	156
Imagem 91: Nuno Ramos. <i>Lajes</i> , 1995.	163
Imagem 92: Anish Kapoor. <i>White Sand, Red Millet, Many Flowers</i> . Madeira, cimento e pigmentos, dimensões variáveis, 1982.....	167
Imagem 93: Anish Kapoor. <i>Shooting into the corner</i> , 2008/2009.	169
Imagem 94: Anish Kapoor. <i>Greyman Cries. Shaman Dies. Billowing Smoke. Beauty Evoked</i> . Cimento dimensões variadas, 2008.....	170
Imagem 95: Del Pillar Sallum. <i>Impressões</i> . Latão Fundido, 1995-1996. ...	174
Imagem 96: Capa da Revista Documents nº 1, 1929.	177
Imagem 97: Miquel Barceló. <i>Grande craneo central</i> , mixta s/ tela, 235 x 285cm, 2006.....	182
Imagem 98: Miquel Barceló. <i>Porto Corvo</i> , mixta s/ tela, 215 x 265cm, 1984.	182
Imagem 99: Miquel Barceló pintando com tela no chão e no chassi, 2008.	184
Imagem 100: Albrecht Dürer. <i>Rinoceronte</i> . Xilogravura. 21,4 x 29,8 cm. 1515.	191

SUMÁRIO

1. PRIMEIRA SIMPRESSÕES

Introdução 14

2. NOTAS SOBRE LITOGRAFIA

Procedimentos e processos 22

O procedimento da litografia, seus componentes e suas matérias res-significadas. O atelier de litografia. Pedra matriz. Granitagem. Lávis ou aguada litográfica. Acidulação. Revelação. Papel. Impressão. Siglas indicativas. Comentários técnicos e processuais.

3. POLICORPOS

Cruzamentos e desvios, ampliações do conceito e da prática da gravura ... 81

Desvios e deslizamentos do objeto técnico-estético. Policorpos. Corpos moles. Vertentes da gravura atual. Corpos temporais. Corpos metastáticos. Instalação. Corpos-pele. Retratos. Livros de Artista.

4. DAS IMPRESSÕES LITOGRAFICAS ÀS IMPRESSÕES DE SENTIDO

Subjetividades técnico-estéticas..... 154

Modos de ser, criar e ver na corporalidade da experiência. Percepção. Das tangências às contingências. Olho corpo. Um corpo sem contornos fixos. Informe. Imagens suculentas. Enfrentamentos à forma. Função autor.

5. AGLUTINAÇÕES

Considerações finais 198

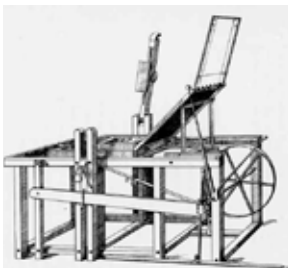
REFERÊNCIAS 207

REFERÊNCIAS EM GRAVURA 224

1. PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Introdução

Para ver o que vejo todos os dias,
preciso ser estrangeiro.
O mundo é aqui, mas é uma viagem
ir até aqui.
M. Buti



Esta tese é resultante de um processo artístico com base na litografia. Consiste na parte reflexiva do trabalho que desenvolvo em atelier, tomando como ponto de partida essa técnica que procede de impressões planográficas, e tem como matriz a pedra calcária.

Imagem 1: Primeiros modelos de prensa litográfica, 1801.

Partindo de protocolos rígidos da litografia – procedimento que concentra reações químico-físicas – passo a encarar a gravura como um processo mais fluido, ampliando meu olhar por experimentações que transgridem regras estabelecidas por essa técnica, introduzindo novos materiais por cruzamentos de procedimentos e de materiais.

Tal proposta traz como foco investigativo a possibilidade de detecção e de revelação de sintomas fenomenológicos, dentro da litografia. O trabalho se encaminha a observar além do purismo da técnica, no desvendar de camadas que possam estar encobrendo latências submersas pelo hábito de um fazer sequencial, retido pelas convenções que normatizam um trabalho de edição.

A investigação ‘*Impressões acúmulos e rasgos. Procedimentos litográficos e seus desvios*’¹, centrada na linguagem gráfica contemporânea, promove continuidade à interesses em torno de uma imagem do múltiplo, área em que atuo desde minha formação na Graduação², seguida de Especialização em escola tradicional de artes gráficas³ e Mestrado nesta instituição⁴, desenvolvida na dupla posição de artista e professora de gravura⁵ entrelaçando arte, com ciência e filosofia.

No que concerne a especificidade técnica a ser trabalhada, exploro efeitos do *lávís* (ou aguada litográfica), procedimento que já dediquei atenção em trabalhos anteriores, imprimindo-o como imagem única, na folha branca do papel de algodão, e em outras pesquisas em que cruzei-o com a infografia. O *lávís* não é feito com lápis ou pincel sobre a matriz, objetivando um resultado figurativo estabelecido, como é comumente usado na litografia, mas oportuniza uma reação químico-física direta sobre a pedra, num movimento de tensão entre água e gordura. Essa reação produz uma imagem mancha, composta por finas linhas que me sugerem o constante e inquieto movimento dos corpos fluídos.

Neste estudo, o procedimento da litografia ecoa entre corpo e pensamento, fisicalidades e reflexões. Durante a prática, que exige força e movimentação no contato com as pedras, a prensa, a água, goma, solventes, esponjas, breu, talco e uma infinidade de matérias orgânicas – assim como destreza no manuseio de equipamentos mecânicos – desloca a técnica, como um fim em si, para um *continuum* entre fazer, sentir e pensar. Uma hibridação, uma situação impura, cujos elementos se retroalimentam, cruzando impressões litográficas com impressões de sentido.

O conceito *impressão* é a marca mais potente da investigação, trabalhado em sua própria amplitude e diversidade: impressão, sinal, vestígio. Sinonímias que se fortalecem com

1 Tal abordagem tem sustentação a partir de estudos feitos com o grupo de pesquisadores do Instituto de Artes da UFRGS, ‘Processos Híbridos na Arte Contemporânea’, no qual está ancorada e orientada a pesquisa, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Sandra Rey; e que teve prolongamentos em atividades do grupo de Psicologia Social e Institucional da UFRGS, ‘Tempo e Subjetividade’ coordenado pela Prof^a. Dr^a. Tania Fonseca; e no grupo de pesquisadores em ‘Obra Gráfica y Espacio Público’ da UPV, coordenado pelo Prof. Dr. José Manuel Guillém Ramón.

2 Com o Trabalho de Conclusão de Curso, ‘*Cor sobre cor: sobreposições na arte gráfica*’. Instituto de Letras e Artes, UFPel, Orientação Prof^a. Carlinda Valente e Prof. Danúbio Gonçalves (convidado pelo ILA/UFPel, para orientar a primeira turma do atelier de litografia, montado naquele ano de 1985/86). Danúbio Gonçalves foi diretor e professor do Atelier Livre de Porto Alegre exercendo forte influência como artista gráfico, até os anos 90, quando se aposentou. Foi atuante do Grupo de Bagé, entre os anos 1940/50. Trabalha em seu atelier em Porto Alegre.

3 Scuola Internazionale d’Arte Gráfica IL BISONTE/Florença-Itália/bolsa internacional Instituto Italo Latino Americano para artes plásticas – *Repitere, trasformari*. Orientação Prof. Gustavo Giuliette.

4 Dissertação *Poros mix Pixels. Uma possibilidade de cruzamento entre a litografia e a infografia*. Bolsista da CAPES no Instituto de Artes, PPGAV/ UFRGS, Porto Alegre Brasil. Orientação Prof^a. Dr^a. Sandra Rey.

5 Professora área gráfica – Gravura e Desenho – no Centro de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas RS Brasil.

relação ao sentido da imagem mancha, que é sinal deixado em um corpo, parte impressa de uma superfície, mácula, ou ainda, a diferença que se faz em um conjunto uniforme. Impressão é o efeito de uma ação sobre algo, como nos processos de reprodução, feitos por pressão ou contato de uma superfície, que transfere traços cobertos com tinta, para uma outra que os retém. Pode ser uma influência sobre os órgãos dos sentidos, sensação, ação sobre a sensibilidade, reação do cérebro, quando excitado por um estímulo.

Como metodologia, averiguo a gravura-matéria-imagem, respaldada na poiética⁶, ciência humana, afluyente da filosofia que abarca o 'poiein'. Passo a abordar a litografia não só como um conjunto de regras a seguir, para obtenção de uma boa tiragem, mas percebendo, também, as singularidades, que imprimem sentidos sensórios e semânticos, vistos desde o processo individual, até a montagem no espaço expositivo e fruições no ambiente de instalação.

Observação e descrição dos procedimentos e ações, definem-se como método, mantendo um diário para anotação dos momentos de exaltação e descobertas. Esses apontamentos de caráter mais pessoal, aparecem ao longo da escrita, grifados em letra cursiva e digitados sobre um fundo de papel artesanal. Incluo ainda, na primeira parte do texto, fichas técnicas, que orientam os protocolos da técnica litográfica.

As inquirições vão irrompendo como consequência dos deslocamentos do ato criativo.

A metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido *a priori* e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador neste caso, *constrói o seu objeto de estudo, ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa*. [...] O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, *mas está em processo*.⁷

6 A metodologia a ser aplicada refere-se a esse campo das Poéticas Visuais, situada na proposta de Paul Valéry em 1936, e mais tarde, ampliada por René Passeron, que desmembraram a 'Estética' abrindo um campo específico para estudar a criação na literatura e nas artes visuais, respectivamente, a Poiética, que favorece o uso de outra racionalidade. O campo da poética estaria destinado às implicações do processo de trabalho (poiein) e das possibilidades relacionais que se estabelecem a partir da obra em progresso. (Ver) VALÉRY, Paul.

7 REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (Orgs). *O meio como ponto zero*; metodologia da pesquisa em artes. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. p. 132.

As manchas, os acúmulos e os rasgos que aparecem como imagem, são o corpo da obra se fazendo, um trabalho em movimento, um vaivém, gerados no ambiente do atelier, propagados em seminários universitários, congressos e palestras. Na interação com a crítica, a obra se afirma, ganha desvios em seus próprios sentidos⁸. No estágio no exterior⁹ esse ‘desvio’ foi-me muito significativo, contribuindo para uma produção ao mesmo tempo particular e desterritorializada, fazendo da obra, uma obra aberta, conforme Umberto Eco¹⁰. Os encontros propiciaram rizomas¹¹, que me oportunizaram alterar e aprofundar questões vivas às imagens do múltiplo, experimentando diversas proposições de matrizes e impressões, como: pranchas de alumínio sensibilizadas, fotolitografia, transferência de imagem por calor, transferência de imagem para lâminas preparadas de látex e, principalmente, a mistura das imagens sobre uma superfície, compondo por adição, justaposição e sobreposição da mesma imagem fragmentada, repetida, ampliada, às vezes mudando a cor, às vezes imprimindo só o relevo sem tinta, hibridizando com fotolitografia, ou xilogravura.

Estruturo o texto dividido em três partes. Na primeira abordo os procedimentos da litografia, seus componentes e suas matérias ressignificadas no processo. Na segunda, comento os desvios e deslizamentos do objeto técnico estético em questão. E na terceira, coloco modos de ser, criar e ver na corporalidade da experiência.

Ao projeto inicial de doutoramento foram sendo agregados novos modos de fazer e pensar a litografia. No atelier, durante as seções de impressão, as imagens iam se acumulando, se amontoando nas paredes, onde eu coloco os exemplares para secar. No espaço de secagem a quantidade de manchas vermelhas impressas em papel de fina gramatura,

8 É o que Jean Lancri chama de “desvio pelo outro”. Esse método também abarca a ampliação feita pela leitura de escritos de artistas, teorizações e filosofias das artes, e pelo contato com obras de arte, em visitas a museus, galerias e ateliês. (Ver) LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: *ibid.*, pp. 17-33.

9 Entre setembro de 2009 a setembro de 2010, estive na Universidade Politécnica de Valencia, como bolsista SWE do CNPq, trabalhando nos ateliers de gravura, junto a pesquisadores das artes gráficas, acompanhando a proposta de doutoramento da Facultat de Bellas Artes San Carlos, em Valencia Espanha.

10 *Obra Aberta*, Umberto Eco define: 1. Toda obra é aberta porque não comporta apenas uma interpretação. 2. A obra aberta não é uma categoria crítica, mas um modelo teórico, usado para analisar a arte contemporânea. 3. Qualquer referencial teórico, usado não para revelar categorias estéticas, mas para elucidar seus modos de ver, segundo seus próprios pressupostos. ECO, Umberto. *Obra Aberta* (1962). São Paulo: Perspectiva, 2008.

11 É uma condição que estabelece a continuidade de um eixo-tronco ao que ramifica-se dicotomicamente a partir dele e, ao partir dele, a ele retorna em sua continuidade (Ver) DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs 1*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

ao contrario das que eu fazia em papel de algodão com 38ogr, proliferavam, apontando-me questionamentos.

Como trabalhar com a transgressão na litografia, um fazer que segue regras rígidas para seu acontecimento? Como encontrar a diferença nos repetidos gestos, pertinentes a uma produção, que teve um forte passado funcionando pela cópia, à procura do idêntico? O que segue de operatório dos antigos conceitos de gravar? A repetição implicada no processo de tiragem pode permitir que o significado semântico da imagem se multiplique?

Acompanhando o trabalho de impressões litográficas, fui experimentando maneiras de apresentar as gravuras. Após varias testagens – entre papéis artesanais, cascas de árvores, e pele de tripas bovinas – encontrei no látex, uma estrutura corpórea que dá conta de acompanhar o movimento que a ‘imagem aguada’ do *lavis* me sugere.

O contato com o látex trouxe-me a sensação de suma semelhança corpórea e, a partir daí, percebo que toda matéria é corpo, que todo corpo é imagem. Desse modo, vejo cada elemento que entra na ação como corpo. O látex retirado do corpo da árvore torna-se outro corpo. Ao manuseá-lo, em minha experiência no atelier, percebo que na busca de sua forma, passa do líquido ao emborrachado, transformando-se sem tréguas, em sua matéria que não apodrece, um corpo ao qual não presencio sua finitude.

O trabalho com o látex e as aguadas litográficas instaura-se nas dicotomias entranha e pele, controlável-incontrolável, interior-exterior, profundidade-superfície, atração-repulsão. Não tenho interesse no trabalho de domínio do pincel para fazer a mancha, nem tampouco faço fôrmas para o ‘corpo-pele’ que se fará do látex, não controlo o peso da água, a quantidade da gordura, o calor e a umidade. Os fenômenos físico-químicos é que desvelam as demandas, pro-

blematizando o fazer das gravuras, ativando *percepção* e *intuição*, que serão comentados como modos que se salientam no processo.

Muitos exemplares foram impressos experimentando papéis, formatos, tonalidades da tinta. Muitos litros de látex foram escorridos sobre diferentes superfícies, trazendo, aos meus olhos, acúmulos, lisuras e erupções que escorrem e coagulam durante a mudança de estado das matérias em questão. Essas reações me levaram a desviar o olhar e usar, de modo sinestésico, meus cinco sentidos para agir na experiência.

Litografia e látex amalgamados geram o que denomino de ‘Policorpos’. Imagens-corpo que se fazem pela heterogeneidade: temporalidades diversas, vazios que se tornam lugares, unidades que se fazem múltiplos. Ao longo da experiência, os Policorpos adquirem outras nomenclaturas em função de suas metamorfoses: corpo-pele, corpo metastático, corpo temporal, corpo succulento, corpo híbrido. Vejo nesses corpos fenomênicos impregnações dos ‘visíveis e invisíveis’, termos que serão recorrentes na reflexão, ressaltados pelo trabalho com as matérias orgânicas e suas reações naturais.

O trabalho é lento, acompanha o tempo de cada substância em suas formações, tempo de espera ativa, de contaminações e de reflexões.

Como referencial teórico encontro afinidades conceituais nos autores Georges Didi-Huberman, que problematiza a impressão; Maurice Merleau-Ponty, que conduz o pensamento da filosofia da carne; Gilles Deleuze, que reflete sobre repetição e diferença; Michel Serres, sobre o corpo sensível; Paul Valéry, sobre metodologia da pesquisa em arte; Henri Bergson, sobre intuição e duração; e Georges Bataille, que criou o termo informe. Enquanto referenciais artísticos

interesse-me por procedimentos, reflexões, materiais e formas de fazer de: Nuno Ramos, Marco Buti, Javier Perez, Kiki Smith, Louise Bourgeois, Miquel Barceló, Anish Kapoor.

Discorro, no texto, sobre outro conceito que tornou-se contingente à prática com os Policorpos. Da ação de meu corpo, em contato com as matérias moles, senti estar diante do *'informe'*. Aquilo que não é, ou seja, que está sempre se fazendo, procurando sua forma. O termo *informe*, difundido por Georges Bataille, aparece na terceira parte da escrita, junto a referenciais de artistas que questionam uma compreensão existencial, pensada na lógica da matéria que se movimenta.

As reações das matérias instáveis, em constantes transições, por meio de movimentos naturais, sucita-me à problemática da autoria, levando-me a abolir assinaturas e números que identificam uma edição na gravura convencional.

A maneira de apresentar o conjunto de corpos compostos de litografias amalgamadas ao látex institui o que vou categorizar como instalação. Quando monto o espaço expositivo, os Policorpos podem estar pendurados no ambiente (corpos-pele), encadernados (livros de artista) e emoldurados (retratos), reforçando dessemelhanças, atraindo e, por vezes, repelindo o toque, o cheiro, o olhar.

A montagem da produção propõe um espaço espalhando os conjuntos sem projeto prévio, aproveitando as interferências, os buracos, as paredes, o teto, o chão: os corpos-pele ficam suspensos por fios de arame, tubulações, ou madeiramento do local; os retratos-látex, que deixo soltos em molduras antigas, ficam pendurados nas paredes, colunas ou portas; e os livros de *'auto-ajuda'* (livros de artista), são posicionados sobre cubos ou mesas, na altura das mãos, oferecidos ao toque do espectador, que, ao folheá-los, cria sua própria história.

Esta pesquisa busca contribuir com a ampliação de conceitos da gravura, considerando que esta, é muitas vezes, tachada de um servilismo técnico, o qual não pretendo negar, mas utilizar para reafirmar suas possibilidades criativas. Na técnica encontro uma capacidade que alberga não só a repetição mecânica, mas, decididamente, conceitual. A partir dessa ideia vou identificando relações da estética com a técnica, cujo primeiro indício encontra-se em uma razão de contingência entre ambas.

Policorpos: corpos híbridos, impressionados e *informes*.

2. NOTAS SOBRE LITOGRAFIA

Procedimentos e processos



Imagem 2: Antiga prensa litográfica na Universidade Politécnica de Valencia.

A gravura, em virtude de seus próprios fundamentos físicos, fomenta um fecundo campo de inter-relações internas aos seus próprios devires. A litografia envolve, fundamentalmente, uma *tekhnè*¹² que é quase ritualística, constituindo particularidades muito determinadas, que não aceita pular etapas. O trabalho tem início pela escolha e preparação da matriz, eleição da imagem e preferências quanto aos materiais, por exemplo, se será executada por lápis, tinta ou *tousche*¹³, e quanto ao suporte em que será feita a impressão, o tipo de papel, textura e gramatura.

A litografia é um sistema de gravura que permite uma imagem espontânea, direta. As possibilidades de criação de imagens são muitas: a utilização de lápis litográficos de diferentes teores de gordura, e *crayons* litográficos aproximam-na do desenho; o *tousche* diluído em água ou solvente pincelado, respingado ou, até mesmo, esfregado na superfície da pedra, poderá relacionar-se à aquarela e ao gesto mais ou menos agressivo da pintura. A exploração de aguadas, as relações do positivo/negativo, os carimbos, o xerox, os raspados e as texturas, são apenas alguns exemplos desta diversidade de procedimentos e técnicas.

¹² *Tekhnè* – termo grego, originalmente sinónimo de arte, no sentido do saber fazer, permitindo atingir um resultado pretendido.

¹³ *Tousche* – tinta gordurosa específica para usar sobre a matriz litográfica. In: KANAAN, Helena (Org.) *Manual de Gravura*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2004, p. 14.

A partir dos meus próprios rastros, exponho aqui o que se imprimiu do processo de criação, instaurado com base na reação química da repulsão entre água e gordura, na qual se fundamenta o procedimento da litografia¹⁴. Pesquisas anteriores, relativas à técnica, me permitem agora, além do passo a passo, pensar sobre o meio (médium) e sobre o processual, ressaltando os acasos, as marcas e os ocultamentos. A investigação se faz pela relação entre arte e pensamento, onde mental e corporal se fundem com técnica e experimentações, operando conceitos. Deparo-me entre a impressão material, concreta, e as impressões subjetivas que dali irrompem. Um olhar fenomenológico se infiltra na técnica, e a investigação vai se constituindo no hiato das oposições que as assolam, mas que os travessões as unem. Dicotomias que ao invés de denegarem, complementam.

Teço observações sobre a técnica, junto ao envolvimento processual exercido frente às matérias que manuseio, visibilizando o fluxo/refluxo de minha consciência individual. Penso esta escrita como uma escrita-frotagem¹⁵, pois se faz pela impressão direta – mesmo que transposta e, por vezes, pouco nítida –, causada pelos sulcos e relevos vividos no atelier. Uma caminhada seguindo os rastros, descobrindo nas pegadas as diferentes direções que cartografam a experiência. A frase escrita é uma transposição, uma tradução, o vestígio de um corpo que esteve ali. É escritura, mas é, também, gravura, impressão. Parece ser, então, uma imagem da imagem, materialidade não construída, mas obtida por adição, por preservação de um espaço que corresponde a uma zona muito indeterminada e antes recoberta, de maneira quase asfixiante, pelo referente.

14 Litografia – palavra originária do grego, litho – pedra/graphos – grafia. Técnica da gravura que utiliza como matriz uma pedra calcária originária da Alemanha.

15 *Frottage* – do francês “*frotter*”, em português “friccionar”. No *frottage* o artista utiliza um lápis ou bastão de desenho e faz uma “fricção” deitando uma folha de papel sobre uma superfície texturizada, visando reproduzir marcas já existentes, a imagem é transposta mas não será invertida nem em negativo. A técnica foi desenvolvida pelo pintor, escultor e artista gráfico alemão, Max Ernst, em 1925.

O ambiente de trabalho contaminou meu fazer. A partir da observação do local carregado de químicos, materiais orgânicos e mecânicos, fui redefinindo atitudes técnicas, percebendo, no próprio procedimento, possibilidades de variações. Esse *lugar*, passei a chamá-lo de 'Atelier Interior'. Ali armazeno dezenas de pedras calcárias, oriundas de uma antiga gráfica, que funcionou na cidade de Rio Grande, no sul do estado do Rio Grande do Sul, por volta do ano de 1910¹⁶.

16 DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Gráfica Globo, 1986, p. 256.



Imagem 3: Atelier HKanaan. Porto Alegre, 2007.

Penetro na casa descendo escadas que me conduzem a uma penumbra aconchegante e inquietante. Entro no porão ainda escuro. As escadas, que me levam ao atelier, não têm corrimão. Meu corpo experimenta momentos de desequilíbrio. Estou a dois metros abaixo do nível da rua. Tateio para não cair. Um cheiro forte me invade. Um silêncio múltiplo estremece meus ouvidos, muda minha ordem. Confluência, desdobramento, ocupação de lugar. As largas paredes interrompem o barulho da multidão que se agita lá fora, num mundo acelerado, em plena subida da rua Garibaldi, no centro de Porto Alegre. Caminho no silêncio, onde escoo o invisível. Limiares onde a intimidade respira protegida. Na corporeidade solitária, entre fantasmas, ouço melodias fermentarem nas matérias. “O silêncio constrói o ninho, o habitat da sensação. Sem ele, ela não existe¹⁷. Trabalho na veladura, enevoando a visão. Estimulando os sentidos, ouvindo os sons de meus órgãos.

Quando ali chego, vou direto aos trabalhos que deixei se fazendo. Expectativa para ver como se comportaram as matérias líquidas que joguei ao acaso, como secaram, coagularam ou enrugaram, e, muito tempo depois, percebo que estou sem as luzes acesas, imersa em uma obscuridade que me faz enxergar mais com a imaginação do que com a visão. Pensamentos escorrem, desdobram-se em imagens esquatejadas. Nem tudo que olho é aquilo que vejo.

Rodeada de pedras, e instigada pelo uso da matriz orgânica que memoriza imagens, e as devolve com *dessemelhanças*¹⁸, dou continuidade aos meus estudos para compreensão e expansão dos conceitos que se desvelam na repetição do trabalho.

Da vivência do processo no atelier, derivam os problemas, emanam os conceitos, sendo que *impressão* torna-se

17 SERRES, Michel. (1930) *Os cinco sentidos*. Filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 134.

18 Dessemelhança – esse termo terá recorrência ao longo do texto, e está inserido a partir do uso sugerido por Georges Didi-Huberman, frequente em seus livros *La ressemblance informe*, 1998, e *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, 1992. Entendido como a semelhança que não é igual, mas que assemelha por lembrança, ou por ter tido contato, ou por já ser outro ainda sendo o mesmo; “uma *arrière-ressemblance* [semelhança de fundo]: um debate essencial, de natureza antropológica e não mais antropomórfica, que confronta a semelhança com a ausência”. In: DIDI-HUBERMAN, D.. *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1992, p.127.

o conceito operacional que atravessará toda a investigação. Das sensações procedem os sentidos, propondo à gravura um trânsito reflexivo, gerando uma imagem ‘gravante’, gravura mutante, advinda da experimentação aberta com a técnica. Atração e repulsão é o binômio que persegue as ações e reações da técnica e do processo, o qual comentarei conforme apareça.

As regras rígidas da gravura que foram o foco de algumas de minhas pesquisas anteriores, se fazem presentes para estabelecer a ponte para uma mudança de lugar. A elasticidade requerida pela subjetividade contemporânea desloca meu olhar para as variantes. A gravura em si já é multiplicidade, carrega um contínuo deslocamento. A repetição do procedimento litográfico, vista pela diferença¹⁹, ativa a imaginação, promove a variação. Ao dar nova ordem ao tempo, à matéria, ao espaço, a imagem multiplicada inerente à técnica perde seu efeito só de cópia. A busca do diferenciado e do devir, direciona o sentido da forma na atualidade. É “o exercício experimental da liberdade”, tal como indicado por Mario Pedrosa²⁰, o qual implica aliar-se a uma estrutura em aberto, em movimento constante, cujo compromisso é exercitar as múltiplas possibilidades da estrutura-tempo.

A técnica da gravura, nesta investigação, passa de um código aplicado, a uma experimentação prático-poética como meio de multiplicação de imagens e conceitos. Torna-se evidente um pensamento estético operante que evidencia as marcas, os vestígios, as ranhuras, os contatos, ampliando a heterogeneidade da imagem gravada e impressa, ampliando meu trabalho de pesquisa, referente à hibridação de imagens gráficas.

Dou vazão a um fazer perceptivo-intuitivo, para que o procedimento da gravura não se converta inteiramente em linguagem. “Não há dúvida de que arte é linguagem, mas

19 Utilizo o termo “diferença” considerando a proposta do autor Gilles Deleuze (1925-1995) em sua tese central *Diferença e Repetição* (1986), onde diz que se há repetição não pode ser do mesmo, porque no próprio ato de repetir se introduz a diferença. Isto implica que no lugar do Mesmo se instala agora a diferença. Uma diferença que não é apenas uma diferença específica, isto é, uma diferença conceitual (subsumível, por conseguinte, no Mesmo ou no Uno), mas uma diferença livre, que não remete nem supõe qualquer identidade de que ela seria ainda uma forma. Estudos feitos no seminário *Diferença e Repetição/PPGPSI*

20 PEDROSA, Mario. Mário Xavier de Andrade Pedrosa (Timbaúba, 25 de abril de 1901 – 11 de novembro de 1981) Crítico de arte, jornalista, professor. Diversas de suas correspondências e artigos, reunidos pelo Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa – Cemap – estão sob os cuidados do Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista – Cedem/Unesp, em São Paulo.

o mais interessante de uma obra de arte é o que escapa à linguagem”²¹. Proponho aglutinar impressões de sentido e procedimento gráfico, de modo que um e outro logrem sua máxima integridade. Esvair além da técnica, a fim de levar o fazer litográfico a uma “experiência, empirismo transcendental ou ciência do sensível”²². Integrar, dominar, ultrapassar, transformar, dar visibilidade ao gravar interior. Assim surgem, nesta investigação, os ‘Policorpos’, conceito que se fez pela mescla, pela hibridação, pela mistura de corpos.

Concentrada no tempo (*medido, talvez, pelos relógios derretidos de Dalí*) que envolve as ações e reações das matérias em processo, fui levada a dar mais atenção aos ‘invisíveis’²³ que ali atuam, pois os ‘visíveis’ já são para mim um hábito. O hábito é o que me move, é na repetição que alcanço o domínio técnico, mas também é nele que encontro a diferença, é nele que descubro o que faz com que uma pedra litográfica ainda possa gerar uma imagem que me traga inquietações. Frente a isso me interrogo sobre a célebre frase de Walter Benjamin: “em primeiro lugar a técnica atua sobre uma determinada forma de arte”²⁴, disseminando-a em múltiplas formas de pensar e de se apresentar, numa ampliação do conceito de gravura sem deixar de fazer gravura. Como isso pode acontecer se a gravura é regra passo a passo? Até onde eu posso alterar a sua pretensa sequencialidade processual? Sua uniformidade, enquanto resultado? Sua afirmação identitária de edição? Sendo assim, estaria a gravura deixando de apresentar um valor em si mesma?

Elejo como título desta primeira parte da escrita, ‘Notas sobre litografia’, pois não me escapa pensar na invenção da litografia que remete a uma casualidade ocorrida (existem muitas versões, mas o acaso, que também se salienta nesta pesquisa, está sempre presente). Alöis Senefelder, compositor



Imagem 4: Selo comemorativo aos 200 anos da litografia, com foto de Senefelder sobre pedra litográfica.

21 ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Barcelona: Orbis, 1983.

22 DELEUZE, op. cit., pp. 106-107.

23 (Ver) MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

24 A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1984.

e dramaturgo, um dia em sua casa, apressado para fazer uma lista de roupas sujas que mandaria lavar fora, anota, com o sabão que estava a seu alcance, sobre uma pedra de calça, os itens que levaria à ‘lavanderia’. Após alguns dias, viu que as letras ali permaneciam, mesmo com os respingos d’água e, como já tinha conhecimento da gravura em metal, foi experimentando maneiras de fazer cópias a partir da pedra que havia absorvido e conservado a gordura. Inventou, ao final de muitas tentativas e unindo experiências de outros químicos, o procedimento inicialmente chamado *poliautografia*. O acaso foi pungente sobre os acontecimentos, um ponto de partida que disseminou em novos significados.

Existem artistas que fazem litografia e existem outros que são litógrafos. Eu me incluo neste segundo grupo, considerando que todas as etapas do processo são momentos criativos. A própria escolha do grão, que será usado para polir a superfície da pedra, terá determinância expressiva na imagem impressa.

A litografia é diferente de outras técnicas de gravura²⁵ em alguns aspectos bem notórios. Das matrizes orgânicas, a de pedra é a única reaproveitável depois de encerrada uma seção de impressões – a pedra será lixada e estará pronta para ser matriz de novo. Também difere no modo como é feita a imagem, pois possui uma proximidade com o desenho, sendo por isso, também, já pensada como um procedimento híbrido. A imagem é feita diretamente com o lápis ou pincel sobre a pedra. No caso da xilogravura, procedimento de relevo, retira-se matéria, formando o sulco que será ‘o branco’ e o que está em relevo é a linha, que define a forma com a tinta. Na gravura em metal, processo de côncavo, ocorre exatamente o inverso, o que recebe a tinta é o sulco e o que está na superfície é ‘o branco’.

25 Refiro-me aqui às técnicas mais comumente descritas na História da Arte que, cronologicamente, aparecem no ocidente europeu anteriores à litografia: a xilogravura (madeira) e a calcogravura (metal). Sabemos, também, que os sumérios já desde 3000 a.C. trabalhavam com os cilindros em relevo, podendo marcar seus pertences (os processos de impressão que temos hoje e que chamamos de rotativas off set se aproximam muito desses pequenos selos que, ao receber a tinta, eram rolados sobre papiros ou tecidos). Os egípcios trabalhavam com uma espécie de matriz serigráfica, tecida com crinas, as quais serviam para estampagem de roupas e acessórios em seus rituais. A serigrafia é também um sistema de multiplicação de imagem que se enquadra como gravura e como matriz planográfica, mas hoje em dia é feita com telas em fio sintético e com características bem distintas da matriz de pedra, portanto, não a incluo aqui para não aumentar demasiadamente as informações sobre outras técnicas.



Imagem 5: Imagens do atelier de gravura da Facultat San Carlos/Universidade Politecnica de Valencia, 2010.

Há pontos que são similares, mas o que os diferencia, basicamente, é o procedimento com a matriz. A pedra é sólida, mas muito porosa. Ela oferece uma firmeza diferente que permite a absorção da gordura contida nos materiais específicos fabricados para fazer a imagem, adicionando matéria graxa. Na litografia o procedimento é planográfico, e o desenho é fixado na pedra por meios químicos. Usar o pincel com tinta na técnica de *lavis*²⁶, isto é, com *tousche* e água sobre a pedra litográfica, é quase como fazer aguadas de uma aquarela. Desenhar com *crayon* numa pedra litográfica lembra desenhar com *crayon* sobre um papel poroso.

²⁶ *Lavis* – termo em francês que designa a maneira de gravar uma imagem que gera manchas. Para litografia chamamos de *lavis* litográfico ou aguada. In: KANAAN, op. cit., p. 25.

A litografia é feita na repulsa recíproca entre a gordura da tinta e a água que será espalhada na pedra na hora da impressão, dessa repulsa pontos se atraem e formam linhas. Sobre a superfície da pedra – que pode ser reutilizada, pois não uso instrumento cortante, mas matéria à base de gordura – o que memoriza a imagem é um procedimento químico. Depois de feito o desenho, a pedra passa por um tratamento, recebendo acidulações com uma combinação de goma arábica com os ácidos nítrico, fosfórico e tânico, em proporções adequadas a cada tipo de textura. Um desenho mais leve, por exemplo, deverá ser preservado e protegido com goma pura, passando-se a acidulação mais forte nas áreas de escuro médio, ou seja, com maior teor de gordura, nos negros puros, também, a goma pura fará a proteção, sem ácidos, para que não desbote a intensidade do escuro. O que chamo de acidular a pedra litográfica é o que vai atuar como se fossem relevos e sulcos, conservando as áreas sem desenho, eliminando nelas toda a gordura excedente e preparando a pedra para que retenha mais água do que faria normalmente, abrindo os poros para que conserve a gordura depositada. Uma preparação para criar áreas de repelência de água e manutenção das formas feitas com gordura e vice-versa. Este fenômeno físico-químico chama-se ‘absorção’: a atração que certas gorduras manifestam ante a pedra granitada. Através das acidulações, as áreas sem imagem são preenchidas pela goma que se mistura às moléculas da pedra, formando uma fina película que permanece nos poros. Deste modo

O ATELIER DE LITOGRAFIA

EQUIPAMENTOS E MATERIAIS

- Tanques com sistema de filtragem e água corrente para a limpeza e reaproveitamento das matrizes.
- Matrizes - pedra calcária
- Prensa litográfica
- Mesa com tampo de mármore para rolar a tinta

Material para desenho e impressão

- lápis litográfico (do 00 ao 5 do macio ao duro), *tousche* em barra, *tousche* em bastão e *tousche* líquido, pincéis)
- Goma arábica em pedra (diluir e filtrar testando sua densidade e alcalinidade)
- Breu (desfazer as pedras até um pó muito fino) Talco industrial
- Carbonato de cálcio (para dar consistência a tinta de impressão)
- Ácidos nítrico, tânico e acético
- Tinta litográfica para impressão
- Espátulas, bacias, potes
- Rolo de couro (para o preto) e de borracha (para cor)
- Papéis de algodão para as impressões
- Panos macios para limpeza da goma
- Esponja natural
- Solventes derivados do petróleo
- Secadores para papel
- Extintor e exaustor

formam-se dois tipos de superfície sobre a pedra: a imagem (o desenho) e as áreas de repouso (a não-imagem). Depois de realizadas as acidulações, a pedra estará preparada para imprimir e poderá produzir centenas de exemplares.



Imagem 6: Materiais e equipamentos para litografia.



Imagem 7: Prensa litográfica com pedra matriz. Atelier HKanaan.

Quando no meu atelier recebo um visitante, noto que, no primeiro impacto, o que lhe atrai são os equipamentos, a prensa, as pedras e instrumentos manuais, é forte a presença técnica. O espectador é levado a valorizar a tecnicidade, que certamente é intensa. Depois de apreciar o equipamento, ao abrir as mapotecas, logo surgem as perguntas: quais os lápis, *crayons* ou *tousches* que usas para fazer o desenho na matriz? William Korn's (U.S.A.), Charbonell (francês) ou preferes fazer os teus? Qual a marca da tinta de impressão? Muitas vezes, o colecionador, ou curioso, não dá atenção à imagem, sustentando a apreciação de uma gravura somente pelo resultado técnico e pelo uso de materiais padronizados. E o papel, usas importado? Qual gramatura?

A gravura ainda apresenta outra curiosidade: não tem um resultado imediato, trabalha com probabilidades. É um procedimento híbrido, que abarca desenho e reações químicas, cujo efeito só é conhecido na impressão, em uma

materialidade distinta, com imagem invertida, constituída da soma da tinta e do papel. É necessário um esforço mental para visualizar algo que ainda não é: fazer com que a imagem que está na pedra corresponda às necessidades construtivas da imagem que será impressa. É um trabalho em um tempo anterior, procurando controlar um fenômeno que só se realizará plenamente no futuro. Cada etapa da gravura implica uma cadeia, uma associação, em busca de uma estrutura visual.



Imagem 8: Atelier HKanaan, 2009.

Nesta pesquisa, vou me permitindo transgressões, fazendo uma ponte para atravessar da técnica guiada, para a técnica vivida. Associando fórmulas à produção poética, revelando novas conexões percebidas nas singularidades. Pela técnica vivida, o fazer, mesmo que siga os passos que são im-

prescindíveis para gravar uma imagem no processo químico, torna-se individual, guiados pelas particularidades de cada artista. É uma atitude que põe em risco, experimentações com a sua crítica, mediando pensamento com a matéria, pois gravura artística e técnica estão amalgamadas, e não tenho mais como trabalhá-las isoladamente. A atividade será desviá-la da sua inércia aparente, levá-la até uma morte criativa, incorporando ao conhecimento das regras, um olhar, que em vez de generalizá-la, a faz reinventar o novo.

Estabeleço aqui, relação com o pensamento do autor Maurice Blanchot²⁷, que experimenta, com a escrita, uma estranha aproximação com a morte, não como algo mórbido, mas como o devir-morte, como uma presença que temos que aprender a ver, reconhecer, admitir o encontro. Uma ruptura, uma fenda, um rasgo, o vazio onde se imprime um outro, mesmo que pareça uma crueldade no trabalho com as técnicas, e com as relações entre as formas, isto é, uma crueldade com as semelhanças. Um processo operatório aversivo-construtivo.

Para mim, que venho de uma formação cartesiana, me encontro num processo operatório que constrói pelo aversivo. Experimento a ruptura. Mesmo que pareça impiedade com a técnica, deixo a mancha extrapolar o tamanho da área permitida que seriam as margens, refazendo atitudes pertinentes às formas gráficas convencionais. Uma quase subversão com o trabalho que era para ser semelhança.

Curiosidade por lidar com aquilo que não enxergo, com o que está nas condensações e evaporações dos ácidos e solventes usados no procedimento. Uma quase morte, no sentido filosófico da criação, para ali fazer renascer um convívio criativo, positivo. Uma etapa de algo que é meu, e de tudo que ali tem participação, mas que passavam despercebi-

27 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Rio de Janeiro: Relógio d'água, 1984.

dos, ou eram, até mesmo, rechaçados. A goma que craquela, o látex que coagula, a água que escorre pela inclinação da pedra. Matérias que me sugerem sintomas de desequilíbrio, que me escapam ao controle, provocando, para mim mesma, sentidos inesperados, enfrentamentos com o estranho. Se olho atentamente, tudo se movimenta, oferecendo-me novas formas a cada observação de meu olho, contato com minha pele, escuta de meus ouvidos e cheiros que estimulam ou repugnam meu paladar. Há algo mais atraente ou repulsivo em um corpo que o cheiro?

Meus cinco sentidos são remexidos pelas impressões oriundas do procedimento que processa água, goma, breu, substâncias que facilmente mudam de estado no contato com as condições de temperatura e pressão atmosféricas e com meus gestos. Levanto aqui a questão da técnica associada ao gesto, aliada ao corpo, mencionando o pensamento de Jacques Aumont²⁸. O autor se refere ao cruzamento entre o rígido e o espontâneo que concerne um procedimento. Diz que toda arte está impregnada de uma ideologia de hibridação, ou seja, que um fazer técnico, ou uma habilidade manual não brilham por sua ausência²⁹. Arte sempre se faz à mão, mesmo quando a esta se ajude com muitas próteses; porém a mão, a mão criadora, pertence já a um valor de referência, o valor de poder da mão pertence a uma perspectiva histórica. Todas as artes terão tido seus virtuosos³⁰ e seus virtuosismos, o esforço técnico tentou por igual, pintores de trompe-l'oeil, da época barroca aos pianistas atléticos como Liszt, escritores como George Perec³¹. Artistas como Rembrandt, Goya e Piranesi, trabalharam a técnica da água-forte, modalidade da calcografia, com excelência, acrescentando suas particulares curiosidades a elas.

A imitação, a mimese perfeita, como técnica do virtuose, se desfaria de uma vez na era da fotografia, com o

28 AUMONT, Jacques. *De l'esthétique au présent*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 1998.

29 Id. ibidem, p. 26.

30 Virtuoso – do italiano (1640) *virtuoso*, de *virtú* – (qualidade); do latim *virtus*, qualidade, mérito, domínio técnico. In: INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário Houaiss da Língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 1951.

31 Escreveu *La Disparition*, uma longa novela sem utilizar uma só vez a vogal e.

que se coloca fim a habilidade manual do imitador. Ao contrário, o domínio do pincel que desenha o círculo perfeito sem deformá-lo, ou traça sem tremer a delgadíssima linha, isso é domínio, e segue sem superações. A pulsão do traço elemental pode interpretar-se, a sua vez, como um ou outro dos estados extremos da arte manual: intensiva e original, ou minimalista e conceitual.

Há três modos que acompanham o fazer de uma obra, e que sempre estiveram atrelados aos gravadores: virtuosismo, acabamento e minuciosidade. Grandes artistas cultivaram o modo de não ‘terminar’ as obras, como Miguel Ângelo e Schöenberg. Outros exerceram um exuberante domínio em obras assombrosas e perfeitamente terminadas em oposição a qualquer afetação, como Turner e Brakhage. Também cito os que colocaram sua facilidade técnica a serviço de uma concepção particular do inacabado, ligado ao que se chama de improvisação, como, por exemplo, Picasso. Ainda identifico essa ocorrência em outros saberes, como a música. A improvisação no jazz supõe o domínio do instrumento e o conhecimento profundo de composições. John Cage e Stockhausen, que parecem deixar à sorte suas obras aparentemente rudimentares, são dotados de um ofício que exige excepcional solidez.

O mesmo sucede se levo em consideração a composição e a interpretação. Cabe ao intérprete introduzir poética, saber dar habilidade ao instrumento que esteja em suas mãos. Isso, pensando em ateliers que colocam um impressor para realizar a edição. A partir do modelo que oferece a imagem impressa à plástica contemporânea, posso considerar que seu exercício passa a tratar de um único fazer. Artista e impressor passam a ser a mesma pessoa, pois levam a cabo um exercício criativo e não mais somente operativo.

A gravura, chamada por Georges Didi-Huberman³² de pré-história da imagem, possui uma dimensão heurística,

32 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Impressão marca sinal*. FRANÇA, Patrícia (Trad.) Catálogo da exposição L'Empreinte – Centre Georges Pompidou. Paris, 1997, p. 7. Discutido em Seminário no Festival de Arte de Porto Alegre/SMC, 1999.

e nesse campo operatório, quando utilizado hoje, produz trabalhos atemporais, que o autor trata como impressões nem arquetípicas, nem pós-modernas, pois a possibilidade de cópias se tornou uma opção entre tiragens indefinidas, e sem regras fixas, um registro das experiências do gravador. A gravura passa a ser um movimento para multiplicar uma imagem, ela processa uma espacialidade ambígua, onde já não importa definir o que é desenho, o que é gravura, o que é técnica, o que é experimentação.

O que me afeta é a marca que fica, a insurgência, a mancha que invade o papel, a impressão em si mesma. Um entre, um molde de uma experiência fundada no paradoxo índice da perda. A impressão associa, junta, translata. Cruza e intersecciona corpos, sentidos, imagens, tempos e linguagens. O ato de imprimir é apossar-se do vestígio, é aproximar-se do distante.

A reavaliação da gravura no Renascimento pode clarificar a relação de entretenimento e ansiedade que fascinou o século XIX. O exemplo de David d'Angers³³, escultor reconhecido depois de seu tempo, mostra a obsessão que existiu entre 'arte alta e de impressão, entre oficina intelectual e prática de trabalho sujo'. Sua relação com o molde é representante de uma atitude amplamente compartilhada por artistas e críticos, que estavam ligados com a matéria e, portanto, com a deformidade ou o apodrecer. Essa oposição estendeu o esforço teórico do Renascimento para retirar a mão da imagem, para enobrecer a tarefa do artista e elevar a um trabalho puramente intelectual.

³³ David d'Angers. Escultor francês, (1788-1856).

Exemplifico aqui com trabalhos do molde como matriz, para pensar não só o trabalho perceptivo com a matéria, mas, também, com a imagem que se multiplica. O escândalo em Rodin, que utilizava sistematicamente moldagem e processos de estamperia reproduzindo formas e, ainda, os procedimentos ativos com interesse direto para essa questão, são momentos em que a íntima relação ao múltiplo, à reprodutibilidade, contorna o vital e mortal. O processo de criação, visto como obscenidade. Didi-Huberman dá o exemplo de Rodin para imagem de um pensamento dialético da escultura como forma-ideia, sem o medo de ser engolido pelo envolvimento com a matéria.

Esse processo será mais utilizado pela escultura moderna ao colocar os olhos no *Vine Leaf* de Marcel Duchamp. O mesmo autor nos mostra como esse pequeno objeto, aparentemente inofensivo, ainda polariza em torno dos mesmos pontos, sendo a expressão de uma maneira de pensar as imagens e de produzir arte. O conceito recorrente ‘inframince’³⁴ trabalha o contato e a diferença mínima, um novo dia. “[...] O problema do objeto de série não é tanto a mesma lacuna no mesmo intervalo. [...] mas, com Duchamp, vai começar realmente a diferença nesse intervalo, nessa diferença”³⁵. Um interstício, um espaço não construído, que encarna a diferença de forças suportadas sobre um nada.

“O pequeno jogo que consiste em fazer uma impressão se mostra também muito instigante, pois simetricamente requer ao mesmo tempo a abertura de uma perspectiva e o ato de jogar nossa percepção entre o objeto singular e a estratificação”³⁶. Não tenho clareza se o que era antes ainda é, ou já é outro, se desfez, ou se deformou. Cada impressão traz em si sua singularidade e pela multiplicação da imagen, joga no universalizante, passa de matéria a matéria, expandindo-se em muitas. Ela produz semelhanças extremas, mas não idên-

34 *Infra mince* – cf. Duchamp, a formulação deste conceito, criado por si, refere-se a entidades mínimas, que surgem, ou são agentes, das relações entre as coisas. Ou poderá ser o limite mínimo, pelicular, entre uma coisa e outra que, sendo limite, não tem qualquer dimensão mensurável, sendo uma existência que, ao mesmo tempo, é um não-espaco. Mas, ao conter no seu nome a sugestão de uma dimensão, ainda que mínima, sugere uma entidade física de existência objetiva. Quando atribui um carácter físico, ao designar o que poderia ser uma existência puramente abstrata, para além de manifestar mais uma faceta do seu humor peculiar, Duchamp afasta qualquer hipótese de interpretar a ideia como devaneio criativo, e *infra mince* caracteriza-se não como uma invenção mas como uma descoberta. Desta forma, será algo que existe, e Duchamp apenas reflete sobre as suas manifestações. Não sendo abrangível por qualquer definição generalizante, é cada uma das suas manifestações que o define (e as suas reflexões parecem não fazer mais do que constatar). Se as dificuldades que a razão encontra para definir o *infra mince* não podem constituir prova da sua inexistência, são, sobretudo, prova da complexidade da ideia e dos limites desse mecanismo de pensamento estritamente racionalizador. Assim se consubstancia como algo que não poderá ser só definível enquanto entidade de uma dimensão infinitamente pequena. Será mais rigoroso defini-lo enquanto entidade sem dimensão, podendo ser, simultaneamente, ponto e campo. Talvez a própria dimensão não seja mais do que uma manifestação residual do *infra mince*. Ao atribuir uma existência *infra mince* ao calor de um assento ou de uma mão que acaba de tocar, que a partida seria um indício residual, concretiza-o como existência. Essa coisa, mais do que assinalar a efemeridade da existência do *infra mince*, pode surgir como uma revelação, ainda que efêmera, do seu domínio, como que se este nos permitisse certas fugazes aparições. (Ver) DUCHAMP, Marcel. Boite verte. In: *Notas*. Madrid: Technos S.A., 1989, p.44.

35 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Archeologie, anachronisme et modernité de l’empreinte. Paris: Lès éditions de Minuit, 2008a, p. 282.

36 Id.. *L’Empreinte*. Paris, 1997, p.1 (Tradução livre Patrícia Franca).

ticas, pois trabalho com o invertido, com a contra-forma, com a dessemelhança. Não é a negação de seu referencial, pois necessita dele para vir a ser. Sinaliza um passado presente, vislumbra um futuro infinito. Um jogo cruel entre desejo e luto, presença e ausência.

O ato da impressão pode, além de transmitir a imagem em negativo do impresso, provocar relevos, levando em conta o contato físico. Pensar na matriz como fôrma nos leva ainda a acompanhar Didi-Huberman³⁷, quando nos apresenta uma analogia com a reprodução sexual supondo enlaçamento, penetração de substratos, fazendo nascer, literalmente, um outro corpo, produzido pela pressão. É o que ocorre na prática da gravura, embora na litografia não apareça relevos. E no processo com o látex, que imprimirá em sua superfície as marcas de onde ele se expandiu e depois coagulou, trazendo consigo as marcas adquiridas no contato.

O artista Nuno Ramos, em seu trabalho sem título, nos remete a problemática da fôrma e da forma. “Não é certo se o pássaro voa ou se já está sem vida. Não é certo se tem os espasmos de um que nasceria ou os de um próximo da morte. Nem mesmo é certo se é um pássaro ou se são dois”³⁸.

Algo entre viver e morrer, entre geração e corrupção passa pela obra. Isso só podemos sentir quando a fôrma está aberta, se estiver fechada, uma sobre a outra, nada veríamos. Como no processo da gravura, no entre ato da sobreposição do papel sobre a matriz entintada e o momento da passagem pela prensa até o impresso. O fazer da gravura com ênfase tanto na geração, quanto na impressão da imagem. “Tudo se passa como que tivéssemos que desengatar a criação para compreendê-la. Macho e fêmea separam-se, vemos a criação por dentro, mas então temos sua imagem repartida, agonizante, ou não é certo, também fecunda”³⁹. Obras como essas nos trazem a “impressão de que a invenção foi pega no seu



Imagem 9: Nuno Ramos. *Sem título*. Areia e silicato, 70 x 100 x 20 cm, 1995.

37 In: RAMOS, Nunes. *Textos*. São Paulo: Ática, 1996, p. 16.

38 TASSINARI, Alberto. *Gestar, justapor, aludir, duplicar*. In: Nuno Ramos. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p.16.

39 Id. *Ibidem*, p. 16.

momento mais íntimo”⁴⁰. A imagem em suas duas metades, uma que está se desfazendo e outra que ainda não é.

O instante em que a imagem passa da matriz para o papel. Uma falta. Uma ausência corporizada. Uma experiência visual escindida, em primeiro lugar porque não posso captá-la como uma totalidade, em segundo, porque contém em si uma impossibilidade de recuperar uma ausência que é marca. Um interstício relacional que se mostra como espaço heterogêneo e heterológico, capaz de abrigar narrações e identidades em litígio.

Perceptivamente um espaço *in-between*, é um espaço que anula as polaridades; ausência/presença, causa/efeito, interior/exterior, introduzindo pensar o instável, o perdido, a ruína, e o vestígio/marca de uma presença des-presente. A impressão como uma trama de diferenças suportadas sobre uma estrutura aporética.

Dominar a técnica, alcançando pela repetição associações de ideias pela percepção da diferença. A água nunca repulsa do mesmo jeito, nem o *tousche* se acomoda com igual tensão, nunca a goma escorre na mesma direção. Isso provoca uma multiplicidade de imagens, nas quais uma impressão não possa por si mesma associar-se a uma outra, trazendo a ideia de idêntico.

Um dos pontos importantes para redefinir a gravura, desde uma óptica contemporânea, é a reivindicação de sua entidade como processo. As convocatórias para exibição de gravuras tradicionais são muitas, mas a ideia do procedimento como discurso insondável – ao qual eu mesma ainda me inseri, quando comecei a fazer gravura, na década de oitenta, no interior do estado do Rio Grande do Sul, seguindo o passo a passo para chegar a um final com a imagem editada idêntica – encontra um ponto de liquefação que admite aberturas

40 Id. ibidem, p. 16.

nos procedimentos, levando em conta que cada uma de suas fases e estados são suscetíveis de variação, de integração, e de intervenção.

Por que ainda explorar e utilizar os recursos da impressão, esta maneira em certa medida pré-histórica de gerar imagens? Em qual jogo, da mão, do gesto, e da matéria, acede à complexidade de uma técnica e de um ‘pensamento do procedimento’? Em que abordagem essa técnica, que supõe o contato, pode ressignificar as condições fundamentais da semelhança e da representação? Qual tipo de erotismo este trabalho do contato dá lugar? Qual espécie de tempo, qual espécie de anacronismo, a impressão propõe à arte de hoje?

Os procedimentos são suscetíveis a desvios, e encontramos muitos artistas que os experimentaram. Conta Jean Dubuffet, em seu livro *Escritos sobre Arte*⁴¹, ao recordar suas experiências com a gravura, mais concretamente com a litografia, que descobriu a essência da sua linguagem, precisamente naquilo que os litógrafos profissionais desapercibiam, ou mesmo, julgavam como defeito. O artista suíço chega a considerar que estratégias de trabalho vistas como acaso, e aleatoriedade, são as que mais autenticamente pertencem e definem a litografia. Ao falar das máculas, que são uns exemplares anteriores ou posteriores a tiragem, diz: “A meu juízo, são ditas máculas, as que revelam uma linguagem própria da litografia”⁴². Uma liberdade com o ato de imprimir que o levou a experimentar, aleatoriamente, com diferentes matrizes, formando imagens não sujeitas a nenhum fim editorial preestabelecido, ou seja, instrumentalizando as matrizes de pedra como elementos livres da composição, e não só como elementos predeterminantes do procedimento. “Eu, então, tinha a impressão de colher um fruto espontâneo e não forçado, que não havia obrigado a litografia a falar um

41 DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral, 1975.

42 *Notas sobre litografias mediante reportes de ensamblados y sobre la continuación de los fenómenos*. In: *Ibid.*, p. 198.

idioma que não fora o seu, mas que, ao contrário, descobria sua autêntica e própria linguagem”⁴³.

O artista brasileiro Luiz Piza, se pronuncia por evidenciar o tátil nas suas gravuras, elas têm um acabamento impecável, mas com formas visivelmente orgânicas. Seu trabalho se dirige para uma pesquisa de ordem menos simbólica e mais óptica, em busca de volume e de maior presença material. Piza, em vez de riscar com ponta seca ou usar corrosão com ácidos no metal, passa a fender e cavar as chapas. Já não se trata de arranhar o cobre, mas de perfurá-lo, entalhá-lo. A partir dessas gravuras, a perseguição pelo volume leva o artista a picotar suas antigas aquarelas, e a remontá-las, colando-as como se montasse um mosaico com tridimensionalidade.

Dou continuidade aos estudos sobre gravura, ampliando o conceito à impressão, marca ou sinal, acompanhando pensamentos do historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman, e cruzando-os com a ‘fenomenologia da carne’, de Merleau-Ponty. Seguindo a proposição de um olhar para além do contemplativo, vou percebendo a matéria em suas diferenças, considerando sensações, funções e variações, constituindo novos sentidos a partir do corpo todo. A ideia da gravura como procedimento híbrido, se expande também no que concerne tratar de onde será impressa, explorando possibilidades de intervenção e transposição da imagem gráfica, num procedimento que abrange múltiplos estados, suscetíveis, todos eles, de serem estetizados, sobretudo, pelo que se conhece como as diversas potencialidades que abarcam a repetição. Muitos artistas já experimentaram diferentes modos de trabalho a partir de uma matriz convencional de gravura e seus cruzamentos, por exemplo, Mimo Palladino, Frank Stella ou mesmo Max Ernest, este quando empregou

⁴³ Id. ibidem, p. 199.

a atávica técnica do *frottage*, cruzando-a com modernas técnicas reprográficas.

A matéria orgânica não guiada, como no caso da modalidade que trabalho nesta fase, exhibe variações adquirindo aparências sem formas fixas. É delas que surgem as perguntas e os problemas, é nessa incerteza que me envolvo em um trabalho que dura. Ali me pergunto o que é que me olha e o que é que eu vejo, e esse, talvez, seja o motivo pelo qual tudo pede um corpo. Nesta experiência me proponho a tratar a pedra, a goma, a esponja, o látex como corpo, incluindo o meu e o do visitante do atelier, ou espectador das instalações. Passo a tratar toda matéria como corpo, e aponto, para isso, três autores que sustentam minhas reflexões no que tange esse conceito, referindo com o que penso nesta investigação, e por que nomeio ‘corpo’ o que sou, e o que conformo na experiência:

Maurice Merleau-Ponty, autor da fenomenologia da carne, encara o corpo como superação dos dualismos através do método fenomenológico. Sujeito e objeto estão unidos e são entidades abertas que pertencem a um mesmo universo ontológico, graças ao ‘quiasma’, que é o tramado de relações fenomênicas. Corpo encarnado, que nos instala no mundo. Percepção que nos descobre como pertença ao mundo. Gilles Deleuze propõe um corpo sem dualismos, propõe uma ontologia do sujeito, expressada em termos como diferença, devir, fluxos, intensidades. Apresenta a não distinção entre psíquico e físico, dentro e fora. A interioridade do sujeito não é mais que o efeito de superfície, um plano em transe, fluxos, velocidades, planos e extratos instáveis. Corpo como multiplicidade, ensablage provisional, um construir-se de elementos heterogêneos. E o terceiro autor é Georges Bataille, que coloca o corpo como o fundo sobre o que se conforma a realidade. Inteligibilidade e significação. Corpo como vivente, como areia movediça, mensageiro de uma ruína, de

uma caída. Corpo em estado de putrefação ou decomposição, corpo desejante e frustrado.

O que me inquieta é poder com o olhar fenomenológico, chegar aos invisíveis dos corpos, esse sentir, mais que enxergar.

Em contato com leituras sobre a matéria corpo, deparei-me com outro termo que foi chamado por Baruch Spinoza de ‘incorporais’⁴⁴. Os corporais, e seus incorporais, reivindicam suas existências como indivíduos. A pedra, a esponja marinha, o talco, o látex, são campos, ou configurações, sempre carregados de diferenciações. Todos os corpos se cruzam e se entrelaçam. Um corpo nunca está só, ele se faz por relações. A superfície revela o fundo dos poros, o líquido se enlaça com os odores, o papel se enlaça com a cor, a água se enlaça com a gordura.

Visão e movimento são inseparáveis, o corpo é enigma, é um tocante tátil para si mesmo, um movente móvel para si mesmo. “Quando Cézanne afirma que a Natureza está no interior e que ele pensa em pintura”, isto é, que pintar é uma maneira de pensar, quando

“Matisse se olha no espelho pintando-se a si mesmo, quando Klee diz que deseja fazer uma linha sonhar para com o novelo de linhas chegar ao elementar, quando Rodin afirma que o que dá movimento a um quadro ou a uma escultura é a figura do corpo na qual cada uma de suas partes se encontra e num instante temporal diferente, cada um deles não faz outra coisa senão celebrar o mistério do sensível e do corpo como reflexão”⁴⁵.

Movimentos infindáveis, trocas incessantes nas quais, “cada um é discernível porque pertence a uma família diferente, mas, também, cada um é indiscernível dos outros porque juntos formam o tecido cerrado e poroso do mundo”⁴⁶.

44 Conforme o filósofo Baruch Spinoza, que trouxe para sua escola o pensamento dos estóicos. (Ver): CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Martins Fontes, 2008; e DELEUZE, Gilles. *En médio de Spinoza*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2008.

45 CHAUI, Marilena. *Experiencia do Pensamento*. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 178.

46 *Ibid.*, p. 178.

É por eles, pelos incorporais, que sentimos os corpos, eles acompanham sempre a matéria, e estão sempre juntos: o tempo, o vazio, o lugar, e o exprimível. Os três primeiros já conhecemos pela física, o quarto termo, posso pensá-lo como impressões, aparições e desapareções, sensações e intuições. Ou seja, tudo o que possibilita a ocorrência de uma significação, seu acontecimento, na medida da categoria do dizível ou sensível, aquilo que tentamos descrever, sem ter sido, obrigatoriamente, visto ou tocado. É a parte infinita da matéria, a que escapa as convenções, as numerações e as regras. E aqui mais uma caracterização do que me parece estar se constituindo esta pesquisa, pois os corpos são sempre uma mistura. O corpo da gravura é finito, mas suas possibilidades são infinitas, é nelas que quero transitar depois de preparar a pedra matriz, primeira etapa para iniciar uma litografia.

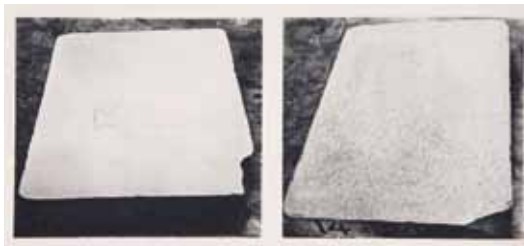


Imagem 10: Armazenamento das pedras litográficas na Scuola Il Bisonte/Florença/Itália.

No atelier, armazeno pedras calcárias oriundas de uma antiga gráfica que funcionava por volta do ano de 1910, na cidade de Rio Grande, sul do estado do Rio Grande do Sul⁴⁷. Essas pedras tiveram seu apogeu até a descoberta e proliferação do *off set*. A partir daí, viraram calçamento, recobrimento de áreas de arquitetura, perderam seu fim reprodutivo. Anos mais tarde, foram avistadas por professoras da Universidade Federal de Pelotas, que, reconhecendo-as como matrizes, adquiriram todo lote para fins de trabalho artístico.

Comprei dezenas delas e, carreguei-as, uma a uma, com todo cuidado, fiz várias viagens, pois pelo peso e fragilidade não é possível colocar muitas num só carregamento. Devem ser transportadas e armazenadas na vertical, como livros, para facilitar a retirada e para não forçar seu ponto de quebra.

No contato com as pedras matrizes, ao tocá-las, remeto-me aos seus corpos antropológicos, convocando história e imagens, que contribuem para compreender a dimensão do evento que envolve o encontro com a obra que faço agora. O anacronismo – a relação dialética com o tempo – com as técnicas de impressão, com os modos de fazer imagem por contato, me oferecem diferentes saídas para a reflexão sobre arte gráfica contemporânea. Didi-Huberman utiliza tanto a antropologia como a abordagem arqueológica, pretendendo trazer para fora,



PEDRA MATRIZ

A pedra litográfica é um xisto calcário utilizado como matriz da técnica da litografia (lithos = pedra e graphos = grafia). As matrizes utilizadas em litografia são pedras originárias exclusivamente de Solenhöfen, região da Baviera. Chamadas de xisto calcário foram adaptadas como matriz devido as suas características de porosidade e dureza. Suas cores abarcam desde um bege claro até um cinza escuro, e isso indica seu grau de dureza, sendo as mais claras as menos duras, as que têm os poros mais abertos, mais usadas para um desenho a lápis sem detalhes de linhas e as cinzas, mais utilizadas para desenho muito minucioso.

Ao ser extraída, recebe cortes retos com superfície longa e larga o suficiente para receber imagens, e espessura para suportar a pressão da prensa. A grossura da pedra deve estar de acordo com seu tamanho, a fim de que resista a pressão que a prensa exerça sobre ela na hora da impressão. Por exemplo, uma pedra de 30 x 24cm deverá ter uns 7,5cm de altura, o que lhe acarretará um peso de uns 30 kg. Embora duras, trincam com facilidade, levando a uma fatal perda da matriz.

A superfície da pedra pode ter zonas em que aparecem misturas de minerais, acarretando consequências para o resultado da imagem. Há também pequenos orifícios que remontam a sua etapa pré-histórica. Essas falhas se manifestam como brancos na imagem impressa.

47 (Ver) DAMASCENO, op. cit., p. 256.

a visão desinformada da pré-história, e olhar para o que realmente constitui uma obra de arte: “devemos estar dispostos a colocar-nos diante de uma escultura de Donatello, Rodin ou Marcel Duchamp, como se fossem feitas antes de uma pegada”⁴⁸. Antes dessa ‘impressão’, não sabíamos sobre antecedências. O procedimento de uma impressão, aparentemente simples, é realmente portador de um pensamento técnico em um processo de adaptação, de uma temporalidade particular, em que a própria presença e ausência podem coexistir. Na concepção histórica, o processo de impressão é aplicado para manter uma marca pelo contato, uma memória ‘quase mágica’.

No ano de 1798, a pedra calcária foi patenteada como matriz, sendo, desde aí, utilizada por antigas gráficas na elaboração de mapas, rótulos, panfletos, tornando-se equipamento para escolas de arte, até chegar, como no meu caso, a ateliers particulares. Nessa passagem, elas trazem consigo imagens da história. Penso, por isso, no conceito de apropriação, remetendo a considerações culturais de valor antropológico e histórico. As pedras, que hoje tenho no atelier, são as mesmas extraídas há mais de duzentos anos das montanhas de Sohlenöfen. Além das imagens que se fazem na minha memória, há, ainda, imagens que persistem na memória da pedra, estão no fundo, e, se provocadas, retornam pela atração da gordura. Trazidas à linguagem de arte contemporânea, fazem dos meios gráficos manuais um novo terreno de explorações. Há artistas e impressores que recuperam antigas gravações num verdadeiro trabalho de arqueologia.

Corpo fundante das imagens dos Policorpos, evoco ainda à pedra a noção de palimpsesto, denominação latente nos meios de produção gráfica. Em função de usar a mesma pedra, algum resto de gordura pode permanecer de imagens feitas anteriormente. Acontecem, ainda, os acidentes rela-

48 DIDI-HUBERMAN, G. *op.cit.*, p. 20.

tivos à sua constituição química, podendo suceder falhas, ou acúmulos, resultantes da mistura de minerais que rejeitam ou alastram as partículas gordurosas. Muitas vezes são surpresas, pois a mistura não está visível na camada superior e surgem imagens da própria natureza da matéria. Essas imagens, que dali resultam, recebem inclusive, uma designação técnica, chamada de 'imagem fantasma'⁴⁹. A matriz de pedra calcária, definida como veículo espaço-temporal de suporte de imagem, é, em virtude de seu caráter tridimensional, suscetível de albergar, por superposição, uma ampla sucessão de estratos transculturais e transpessoais. Mais concretamente, sua durabilidade, digamos sua idade, e, sobretudo, sua receptividade a ser reprocessada, converte-a em um genuíno palimpsesto. A pedra é um agregado de minerais ou restos orgânicos com formação de milhões de anos.

Para usar a matriz é preciso preparar sua superfície, limpá-la, granitá-la até retirar antigas imagens e, depois, poli-la até que desapareçam os arranhões.

A preparação da matriz inclui a escolha da sua dimensão e da sua dureza. A granitagem é um momento de apagamentos, de retiradas, desaparecimentos. A pedra que está em cima vai alternando sua posição com a de baixo, evitando desníveis em função, até mesmo, de um gesto mais pesado de um lado do meu corpo, que forçaria as pedras em um mesmo ponto. Ao final da limpeza, perpasso uma tira de papel de 90gr que coloco entre a superfície da pedra e uma régua de metal posicionada na sua longitude vertical.

GRANITAGEM - limpeza da pedra

Material

- 2 Pedras litográficas
- Carburundum, ou areia abrasiva em grãos do 80 ao 250.
- Lima, para arredondar as arestas
- Tanque e torneira com mangueira e água corrente (bacias grandes no fundo para armazenar o pó abrasivo que será retirado após a limpeza da pedra, pois prejudicam as tuberias).

Modo de fazer

Colocar as duas pedras sobre as grades do tanque.

Lavá-las muito.

Sempre com água na superfície, deitar uma das pedras e derramar sobre ela duas colheres grandes de pó abrasivo. Molhar e deitar a outra pedra sobre o pó. Fazer movimentos em oito, até o desgaste da imagem.

Dependendo do desenho a ser feito, escolher o grão do carburundum que define a aspereza da superfície. O grão 250, oferecerá uma superfície polida, pronta para imagens muito detalhadas e o 80, por exemplo, uma superfície super granulada, usada para desenhos a lápis.

49 In: MORO, Juan Martinez. *Un ensaio sobre grabado*. A finales del século XX. Santander: Creática, 1998, p. 80.

O papel não pode mover-se, indicando que o nível da pedra está todo igual. Como o ato de imprimir é feito pela ratora, também uma ‘régua’, que corre pressionando o papel contra a pedra entintada – a camada lixada – onde é feita a imagem depois do polimento, tem que estar com o mesmo nível em toda sua extensão, pois, um mínimo de diferença, acarreta falhas na imagem impressa.

Durante a granitagem, vou experimentando paisagens que se fazem pelo contato entre as pedras, a água, o carbu-rundum, ou areia, em relação com meu corpo, que as fric-ciona para sua limpeza.

Carrego as pedras litográficas até o tanque encoberto por grades roliças, e começo a ponsar⁵⁰ tencionando meus músculos. Preciso vigor para roçar uma pedra na outra. Lavo a pedra com muita água, e troco o pó abrasivo que já se misturou ao pó da pedra tornando-se branco e pastoso. Ele age como uma lixa, proporcionando texturas lisas ou ásperas, evidenciando os poros que vão reter e repelir substâncias. Repito até a limpeza total da imagem que estava na matriz.

Enquanto limpo, crio paisagens.

Um apagamento e um retorno. Pedra limpa, pronta para diferentes inscrições. Uma ação que exige a totalidade do meu corpo em movimentos singulares e solitários. A pedra é, ao mesmo tempo pesada e frágil, qualquer movimento brusco poderá quebrá-la. Coloco minha mão sobre sua superfície para sentir sua textura, sua temperatura, seu grau de umidade, toco-a como a um organismo quase morto que me oferece sensações corpóreas.

50 Ponsar, ponsagem – Termo utilizado para remeter ao ato de granir ou granitar. Isto é, tratar a face escolhida da pedra para fazer o desenho, limpando-a e polindo-a. KANAAN, op. cit., p. 21.

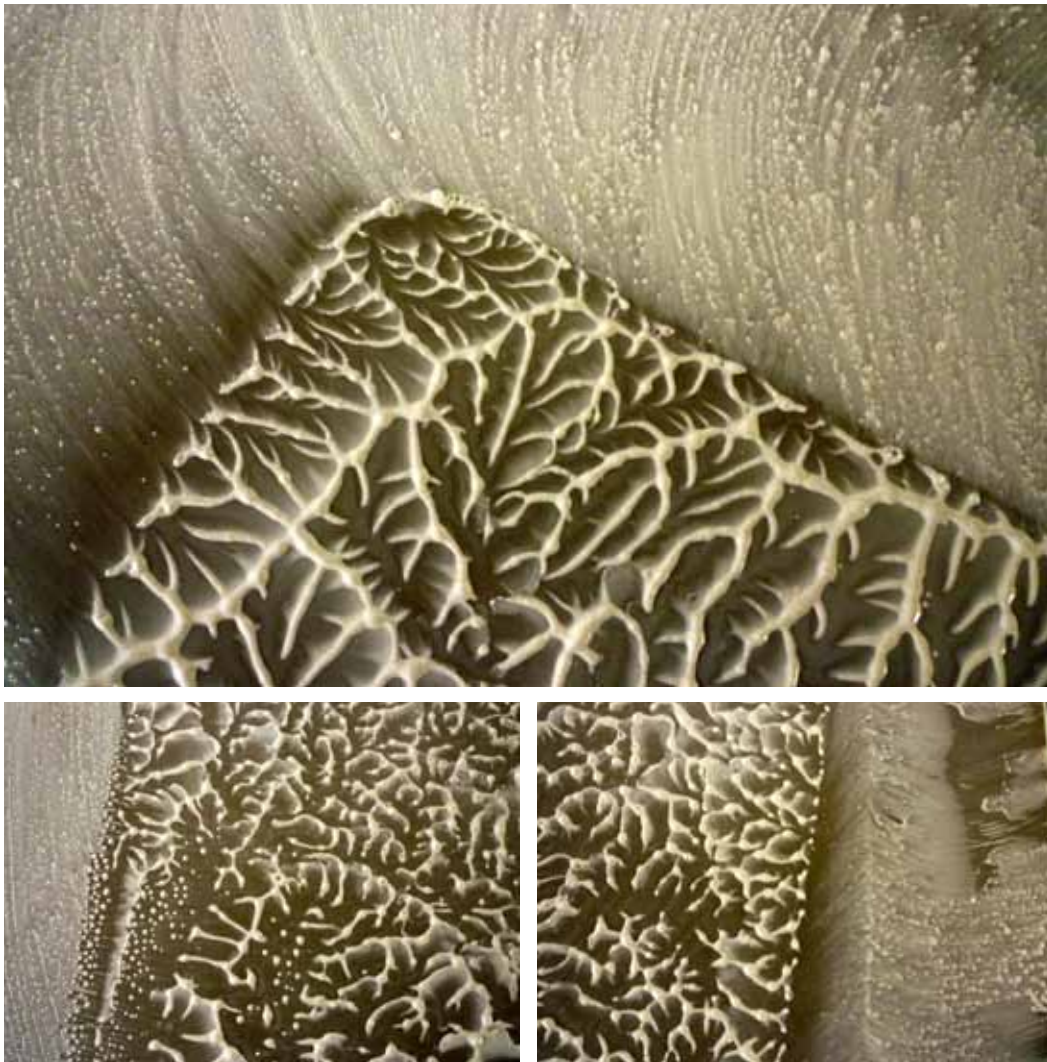


Imagem 11: HKanaan. Imagens feitas durante o procedimento da granitagem, quando o pó já se misturou à água, 2008.

Michel Serres relata, em contato com a rocha ao escalar uma montanha: “Quando em conjunto, as costas os músculos, o sistema nervoso, digestivo e simpático, participam sem reserva da abordagem física do relevo, em uma relação de luta aparente e de sedução real, do mesmo modo a pedra ao ser tocada perde sua dureza [...]”⁵¹. A pedra-matriz é, para mim, corpo do mundo⁵², ela se formou há 300 milhões de anos quando a terra esfriou⁵³.

51 SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 14.

52 “A carne (*chair*) não é matéria, não é espírito não é substância, uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia”. (MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 231).

53 No final do século XVIII, os xistos calcários, extraídos como única rocha no planeta com essas características, foram fragmentadas em milhares de pedaços matrizes, utilizadas nas primeiras gráficas do mundo industrializado. Hoje, extintas na natureza, estão presentes em raros ateliês de artes gráficas, públicos ou privados, e são as mesmas que passaram pelas mãos dos antigos impressores e artistas que fizeram litografia. KANAAN, op. cit., p. 14.

Contato da minha carne com a carne do mundo, nela eu toco e por ela sou tocada. O corpo tem perdido o prazer do contato intencional, tem se afastado do risco do humano. As matérias naturais nos tocam, expressam sua idade, a história de suas origens, e dos usos que fazemos delas. “Toda matéria natural existe no continuum do tempo, isto é, incluem a experiência temporal”⁵⁴, demonstram por si, seu processo eloquente de envelhecimento, sinalizados pelos desgastes e transformações aparentes que guardam relação com meu corpo.

Nesta experiência, vejo a pedra litográfica extraída das profundezas da terra, tornar-se superfície de onde poderei ativar disparadores de imagens pensamentos. Um horizonte, oferecendo o em cima e o abaixo. “[...] uma possibilidade de concepção, um ser por porosidades”⁵⁵. Granitada e polida, prepara-se para seu devir reprodutivo, recebendo e revelando, dos interstícios dos seus poros, a gordura transparente utilizada para fazer as manchas. Do invisível ao visível, quando a tinta, pressionada pelo rolo, faz retornar a imagem à superfície. Segredos de corpos, que no horizonte-pedra se encontram, se multiplicam e se reinventam. A matriz, com sua potência na repetição, carrega sempre o indicativo de uma nova imagem, repetindo a unicidade da dessemelhança, que se faz na heterogeneidade dos incorporais.

O artista gráfico Marco Buti⁵⁶ em seu trabalho com marcas e memórias, propõe como matriz de transmissão não mais a placa de cobre onde incidia linhas que acompanhavam as ranhuras que restavam após prepará-las, mas se apropriou de mesas de metal de bares, que já contêm inscrições. “As mesas trazem consigo uma história, ou, em outras palavras, são testemunhas de inúmeras histórias, de todos aqueles que por ali passaram. Marco Buti nos fala em “trocas

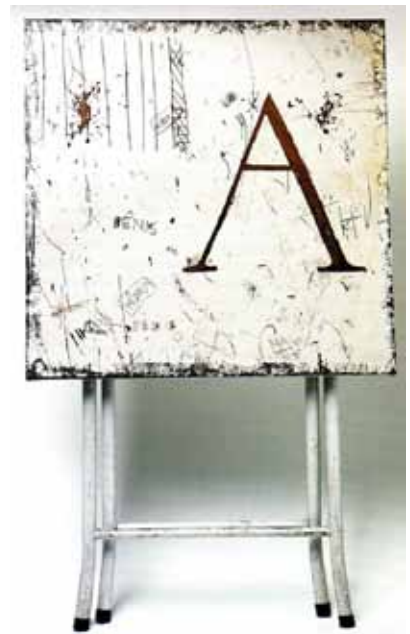


Imagem 12: Marco Buti. *Incunábulo*. Água-forte em ferro, 2001.

54 PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 32

55 MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 144.

56 BUTI, Marco. Nasceu em Empoli/Itália, 1953. Vive no Brasil São Paulo, artista e professor de gravura e desenho na ECA/USP.

ácidas (gravar, corroer, perfurar, imprimir, marcar, tatuar) com as coisas”⁵⁷. Os procedimentos da litografia e da calco-grafia (gravura em metal) utilizam ácidos para gravar a imagem na matriz. “[...] O tempo traz consigo a corrosão impiedosa das coisas e relações, tudo se desfaz”. Mas nestas mesas, inversa e ironicamente, é a própria corrosão o que possibilita a permanência”⁵⁸. São as imagens vestígios, acúmulos das matrizes, evidenciadas pela impressão.

Pensar a matriz de pedra me remete a visualização do tempo em camadas, ou das camadas que o tempo sedimenta. O fazer da gravura, gerado no corpo matriz, me revela desde a imagem da montanha, que continuará em seu devir, a atravessar outros presentes. Pela sua ‘trajetória’, é muito potente para mim como imagem temporal.

Depois de preparada, granitada e polida, pois para a aguada convém chegar ao polimento, isto é, ao grão 250, quando os pontos poros estarão bem pequenos, passo, então, para a etapa seguinte, que é fazer a imagem.

O procedimento chamado ‘aguada ou *lávís* litográfico’ é uma reação pelo mesmo fenômeno que acontece na hora da impressão, repulsão entre água e gordura, só que para esta fase a tinta é o *tousche*. Mais uma repetição dentro do próprio procedimento. Este *lávís* cria texturas únicas, só o encontro da pedra, *tousche* e água promovem esse tipo de mancha. O que me impele a esta escolha é o contraste entre sua exigência técnica, o desafio de controlar o quase incontrolável, e a liberdade no gesto. O envolvimento meticuloso no processamento químico e a função de apenas acoplar matérias para que se faça a imagem.

57 REIS, Paulo. Uma história da pele. Um trajeto-corrosão. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. (Orgs.). *Macas do corpo. Dobras da alma*. Catálogo da XII Mostra de Gravura de Curitiba. São Paulo: Takano, 2000, p. 37.

58 Depoimento do artista Marco Buti. In: MARTINS, Alberto (Org.). *Ir até aqui*. São Paulo: estação Pinacoteca, 2006, p. 55.



LÁVIS LITOGRAFICO ou AGUADA LITOGRAFICA

Material necessário

- Água destilada
- Pincel limpo
- *Tousche* líquido
- Ou *tousche* em barra (terá que ser diluído)
- Pincel macio, redondo, de preferencia os chineses, usados para caligrafia, que podem segurar boa quantidade de tinta.

Modo de fazer

Sobre a pedra limpa e polida com grão 250gr, derramar uma porção de água de maneira que não ultrapasse as bordas.

Nesta técnica não utilizar goma nas bordas evitando que a água se misture bloqueando os poros.

Na água empoçada ainda aparente acima dos poros, soltar suavemente com o pincel, gotas de *tousche*, cuidando para que a gordura permaneça na película de água e não vá direto para o fundo dos poros da pedra. Isso acarretaria manchas muito escuras, perdendo a sutileza das linhas, fazendo com que o procedimento tenha que ser recomeçado desde a ponsagem.

Imagem 13: HKanaan. Imagens do *tousche* na pedra litográfica, 2008.

Concebo o *lavis* litográfico com um gesto espontâneo. Não é possível prever a imagem que se fará pela reação química. Normalmente, antes de começar uma imagem na matriz litográfica, delimitamos uma margem de uns 3 cm, evitando que haja corte na impressão e que apareça a marca das arestas da pedra. Porém, como na aguada o limite da forma é muito irregular e se faz pelo movimento dos líquidos, a margem seria um bloqueio no fluxo natural e poderia misturar a goma com o pigmento, impedindo a sua penetração. Como a mancha não tem começo nem fim definidos, não altera se a zona de impressão não cobre toda sua extensão.

Experimento pela mancha, até onde seja possível que a razão observe e retorne a tempo de expressar-se. Essa imagem de umidade me supõe, ao mesmo tempo, a contaminação e a recusa da permanência. Um pensamento úmido, que permite a diluição própria, que desfaz minha postura ética, que não quer apropriar-se do outro. A mancha se expande, aponta em todas as direções, não tem ponto de partida, nem ponto de chegada. Imagem movediça, em fuga de si mesma.

Derramo água até formar uma poça sobre a matriz já polida. Suavemente, para que o peso da gordura não ultrapasse a película de água, solto as gotas de *tousche*. Experimento o tempo que se constrói no ritmo das ondas que se fazem matéria coagulada. Observando, espero, esperando construo pensamentos nos momentos do devir-forma, proporcionados pelas reações pertinentes aos fenômenos físico-químicos: repulsão, coagulação, evaporação e absorção. Olho a imagem que se modifica. Embora a pedra aparente repouso, moléculas em tensão se agitam. A gordura penetra,

a água evapora, o pigmento se desprende dando fim a uma exibição fugaz, na aparência que engana. O movimento da mancha se formando pode durar várias horas, e percebo que se for mais lento o processo, a mancha é mais expressiva. Tenho que ter paciência, não posso tocar na pedra, qualquer deslocamento, até mesmo do ar da respiração muito próxima, desarticula as moléculas e pode desencadear num escorrido que desintegra a tensão criativa da produção efetivada entre os átomos. Faz-se um longo e admirável trajeto, desde o momento que levo água e gordura ao encontro na pedra, até a mancha que conceitualiza.



Imagem 14: HKanaan. *Lávis* litográfico na matriz, 2008.

Em Valencia, no atelier de gravura da UPV, tentei fazer aguadas na pedra, mas o clima muito seco estabelecia uma evaporação muito rápida e o resultado era completamente diferente das manchas que obtenho aqui em Porto Alegre ou Pelotas. Procedi, então, com cópias reprografadas a laser, de alguns exemplares de manchas impressas que havia levado, e as transferei para a chapa de alumínio sensibilizada, fazendo uma experimentação menos orgânica, mais veloz e muito

eficiente, no que concerne qualidade/quantidade final. Porém, esse tipo de procedimento pareceu quebrar a cadeia das substâncias naturais que me proponho a trabalhar. Na chapa, a imagem é feita por cópia reprográfica, fixada por luzes de mercúrio muito fortes e transferida em uma câmara de alta pressão. A revelação é feita imediatamente após sua retirada, por reveladores fotográficos, tudo em uma sala escura com sistemas de ar condicionado. Ali mesmo já lavo e passo goma. Em poucos minutos a chapa esta pronta para imprimir. Em uma manhã tudo esta terminado.

Na pedra o processamento pode demorar dias. A temperatura e condições climáticas são de inteira participação no resultado. Se seca muito rápido não cria sutilezas nas linhas onduladas. Se a secagem é lenta demais, pode ficar um todo escurecido. Intenciono que resulte uma mancha com sutilezas lineares, mas não consigo controlar a forma, nem a quantidade de linhas, nem os claros e escuros. É uma coautoria com a pedra, com as reações químicas que aí se processam, com o meio ambiente, com o tempo.

Podemos fazer diferentes tipos de manchas além do *lavis*, por exemplo, como faz o artista Rafael Gil em suas litografias. Ele usa a mancha feita com pinceladas, gestos soltos mancham a pedra matriz sem pensar na forma. Depois da tinta seca, ele lixa a superfície retirando a matéria graxa, delimitando formas que se fazem como perfis de corpos humanos. Essa imagem sem rosto é hibridizada na hora da impressão, com fotolitografias de pessoas conhecidas. Esse trabalho começou com a produção intitulada *Antropofagia*, da qual o artista comenta:



Imagem 15: Rafael Gil. *Antropofagia*.
Litografia, 60 x 80cm, 2000.

“o canibalismo, significa que um indivíduo de uma espécie come ou devora a outro de sua própria espécie. Em minha obra, trato de representar este feito metafóricamente através das ‘*Manchas que se comen a los Hombres*’. Estas podem ser externas ou internas. Creio que vivemos em sociedades antropofágicas que devoram os seus integrantes, impedindo-lhes desenvolver-se e crescer. Porém também temos nossas próprias manchas interiores que nos devoram e que nos condicionam”⁵⁹.

59 GIL, Rafael. Artista gráfico, nasceu em 1942 em Buenos Aires onde reside atualmente. Egressa das Escuelas Nacionales de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y “Prilidiano Pueyrredón” como professor de Gravura e Desenho. Atua, também, como curador de mostras de gravura e é membro do Museo de Grabado de Buenos Aires, Argentina.

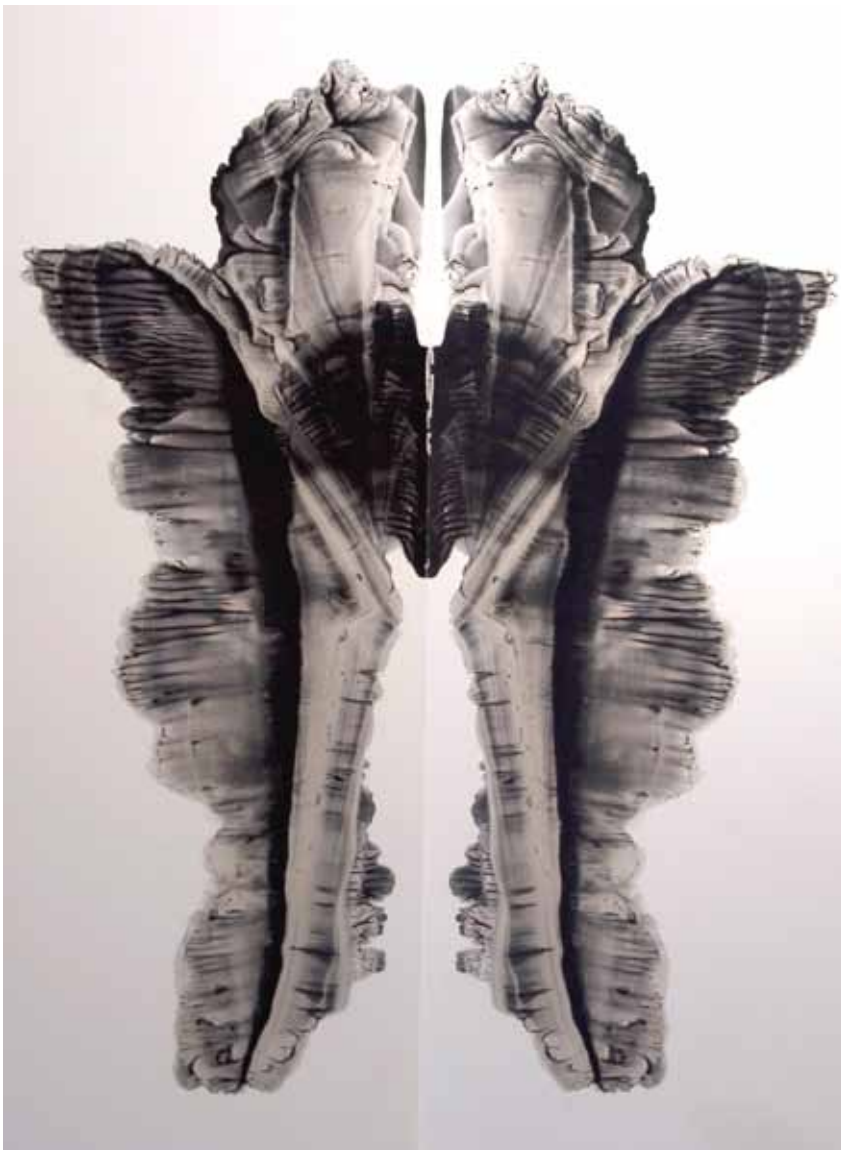


Imagem 16: HKanaan. Estudos com guache sobre poliéster, 30 X 40cm, 2009.



Imagem 17: HKanaan. Montagem das manchas sobre placa de off set sensibilizada, 60 x 80cm, 2009.

Experimentei várias manchas nos ateliês da Facultat de Bellas Artes San Carlos/UPV, na busca de uma aguada que mantivesse as características das que eu havia impresso no meu atelier. Foram várias tentativas. Trabalhei com toner, o pó utilizado para as máquinas de reprografia, ele contém gordura suficiente para marcar a pedra, mas seu diluente não provoca linhas na secagem e sim pequenos círculos. Prosseguindo, trabalhei com o *tousche* diluído em um solvente que retarda a secagem, mas esse me pareceu ter gordura demais, provocando zonas muito escuras. Tentei, então, fazer manchas em papel vegetal para depois passá-las para a chapa sensibilizada, assim como aguadas de nanquim. E por fim as que mais apresentaram resultados significativos de texturas e nuances do preto, foram as feitas com guache negro de uma marca inglesa, um pigmento muito puro com diluição muito fina. Com essa tinta produzi manchas de rorschache sobre folhas de poliéster. Algumas mostrei em seminários como resultado de imagens em transparências. Outras gravei nas chapas sensibilizadas e as imprimi repetidas, coladas, rasgadas, em tons de vermelho, e até algumas brancas. Estas receberam pigmentos dourados ou prateados, trazendo à imagem impressa sobre o papel branco, nuances de um vir a ser.

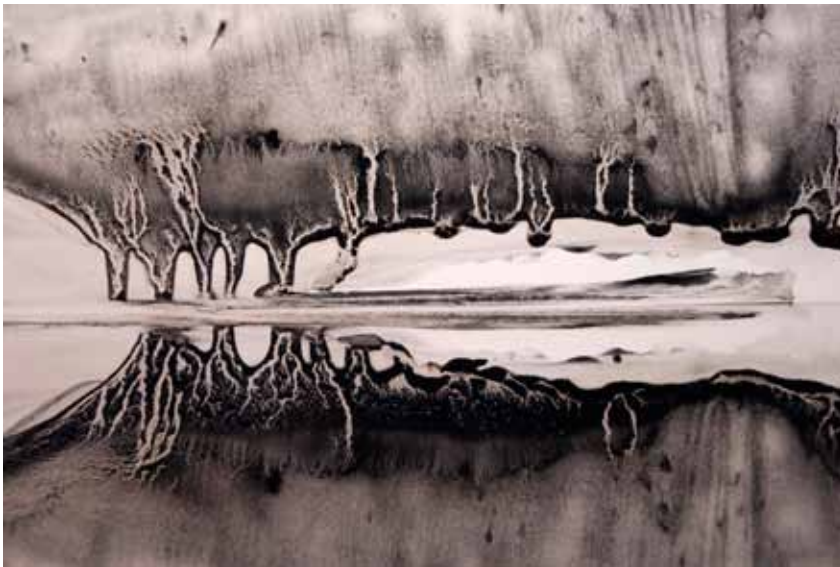


Imagem 18: HKanaan. *Estudos de manchas*, 2010.

Não posso deixar de incluir aqui minha curiosidade pelo trabalho do artista José Rufino. Suas manchas são formas acasos, manchas que hora evocam sudários, hora imagens produzidas ao acaso pelo devir das matérias. Em todas elas, entretanto, como na série 'Retratos', está implícita a presença humana. 'Náusea', é um trabalho em que ele utiliza metal, e extrai desse material a mesma contundência da madeira, mais orgânica, utilizada em obras anteriores. Reapresenta as manchas como um corpo-coletivo, inserindo-as nas gavetas metálicas que vomitam pranchas de diversos tamanhos, expelindo, até o fim, o que restou da humanidade nos gabinetes oxidados por anos de trabalho repetitivo e maçante, executado mecanicamente, dia após dia. Na instalação 'Memento Mori'⁶⁰, Rufino imprime as monotípias sobre folhas de um livro que contém poesias e comentários sobre a morte e sobre folhas de um caderno de obituários, criando imagens de corpos fictícios, corporificando presenças ausentes, incorporando uma memória que se confunde e se instala no limiar entre a semelhança e a dessemelhança, emolduradas pelo tempo. A poética de José Rufino constrói-se remontando o passado, amparando-se nos objetos que lhe foram legados, em cartas que, como outros, foram retiradas de um velho baú que pertenceu ao seu avô. O nome da exposição: Cartas de Areia, já leva a pensar que no geral tratavam de assuntos e de gentes enredadas na vida da pequena cidade paraibana? De Areia por que o passado, todo o passado, é um mosaico frágil e caleidoscópico, uma enormidade de pontos cujo desenho se refaz em função do olhar que o presente lança sobre ele?

José Rufino enfrenta este tempo deparando-se com o testemunho dos objetos que nele se imantaram pelo convívio. Esta, de fato, é a natureza dos objetos. Cada um, mais que um espectador calado, recebe em si, como uma rever-



Imagem 19: José Rufino. *Memento Mori*, nanquim sobre papel colado em aglomerado de madeira 122,5 x 100,5 x 184,5 cm, sem data.

60 Mostra do artista José Rufino no Espaço Cultural Sergio Porto. Rio de Janeiro, Brasil, 2002.

beração, o impacto de nossas pequenas aflições, de nossos dramas, dos nossos desejos, de nossos efêmeros estados de felicidade. Enterrado nas fibras das madeiras de que são feitos os móveis, adormecidos no interior de gavetas e malas, amalgamando às tintas com que se escrevem as cartas, misturado e amarelecido pela emoção dos que as leram no correr do tempo, está sempre ali, também, um pouco de nós.

Pelos olhos e mãos de José Rufino os objetos, como enunciam os nomes de suas quatro mais importantes exposições, respiram, vociferam, choram e suam. Uma vida embutida, latente, aprisionada. Podem ser gavetas e malas, podem ter uma aparência estranha, um artefato possivelmente pertencido a um objeto maior desaparecido. Em qualquer caso, eles parecem purgar um segredo, como uma luz ou um sussuro que se deixa escapar por uma fresta. E o que vai para fora não é aquilo que se conhece, porque o passado é um livro de textos, perpetuamente se desfazendo ao ritmo lento do sopro suave do vento.

Há vários passados dentro de nós. Entre eles, aquele que escolhemos para nos representar. Mas para Rufino, interessam os outros passados. Como no trabalho que faz com os envelopes, morada de mensagens antigas, monótonas em suas súplicas, confissões e notícias. Transformados em suporte, o artista faz emergir, em linguagem tosca, as lembranças obliteradas pela distância: a escrivadinha de onde o avô urdia os textos que davam conta de sua existência atilada, o velório, o cachorro sem cabeça, as danças, a pescaria, as árvores genealógicas mais do que vegetais.

Continuando a descrever o procedimento da aguada feita na pedra, sob as condições de temperatura de um clima temperado úmido, que definirá a mancha pelas ações e reações ocorridas, espero ainda depois de sua secagem, de 24 a 48 horas. O teor de gordura está debilitado pela quantidade de água que vai no início. Aguardo para que um pouco do calor ambiente derreta a gordura e concentre-a nos interstícios porosos. Só aí poderei removê-la da posição em que estava. Transporto-a a uma mesa com iluminação suficiente, a fim de observar o pigmento utilizado na composição química do *tousche* se soltar, voltar ao pó, a imagem-aparência se desfaz. Penso agora na imagem 'fantasma', a que está no fundo e é transparente. Pode acontecer que lá dentro a gordura se esparrame, e para que isso não ocorra, com um chumaço de algodão, passo uma fina camada de talco industrial pressionando para que cada grão de talco se deposite no interstício poroso. Depois do talco, vem a camada do breu, que atuará na proteção das zonas sem imagem. Por cima, uma leve camada de goma pura que passo com a mão fazendo fricção para que a goma penetre.

Assim dou início às impressões das aguadas. É uma das categorias mais difíceis em sua exigência química, sendo necessário atingir a quantidade exata de gordura no preparo do tousche, e a quantidade exata do ácido que vai gravar a imagem na pedra, um quase invisível, ao olho. As moléculas de gordura podem ter se diluído dentro do frasco, e o ácido pode ter perdido sua potencia máxima por fatores atmosféricos, além dos imprevistos acidentes que concernem os contatos corporais. Ao imprimir os primeiros exemplares, tratei-os como amostras de sangue raro. Não me atrevia a colá-los e, muito menos, rasgá-los, como depois procedo para serem camada dos Policorpos. Fazer uma aguada é se prolongar em seu fluxo brando e indeciso. Ela se faz no tempo lento, no silêncio ruidoso, na repulsão que aglomera água e gordura. União de contradições. Sobre a alva trama do papel de kozo, imprime-se a mancha, sinal do impuro.



Imagem 20: HKanaan. *Lávis litográfico com tinta de impressão na matriz*, 2008.

O real, como resultado da evaporação, da repulsão e da coagulação, a marca, a mancha. A gravura concebida como uma coisa material e visitada pelo incorporal. Se marcar significa deixar uma marca pessoal, isto já permite pensar que o exterior de um evento invada seu interior. Essa marca, então, enquanto separa, recorta ao marcador de si mesmo.

Mantenho o procedimento técnico para alcançar um primeiro resultado, mas me proponho outros gestos, outros olhares. Um processo que me desloca, pois vou resignificando os numerosos envoltórios que se cobrem pelas regras, considerando-os não como obstáculos, mas como camadas que se acumulam para alcançar um novo campo de criação.

Cabe recordar, aqui, Ernest Ludwig Kirchner⁶¹, quando afirmava que os limites que podia impor à técnica deixam de ser impedimento quando se trabalha incorporando o instintivo. Não se necessita só virtuosidade, é suficiente arrancar as imagens acumuladas nas matérias.

A aguada é a mancha, marca do escatológico. O autor Georges Bataille arremete o fenômeno mancha, em escritas que chama de ‘Idioma das Flores’⁶². Ele mantém a imagem da flor, focando-se na mancha de sua quase instantânea putrescência, derivada de seu movimento constante para a luz, o que implica que murchará e cairá. “Porque as flores não envelhecem de maneira honesta, como as folhas”, escreve Bataille, “as quais não perdem nada de sua beleza, ainda depois de haver morrido”. Insiste em dizer que as flores são sedutoras porque estão manchadas. Assim, o escatológico se liga, fundamentalmente, com uma operação, – a negação da negação – mais que a alguma substância.

Na noção de mancha, que aparece na aguada e, também, no modo como se apresenta o látex ainda líquido como uma poça, uma mácula no chão, no mármore ou aonde ele se esparrame, encontro um elemento perceptivo elucidado pela

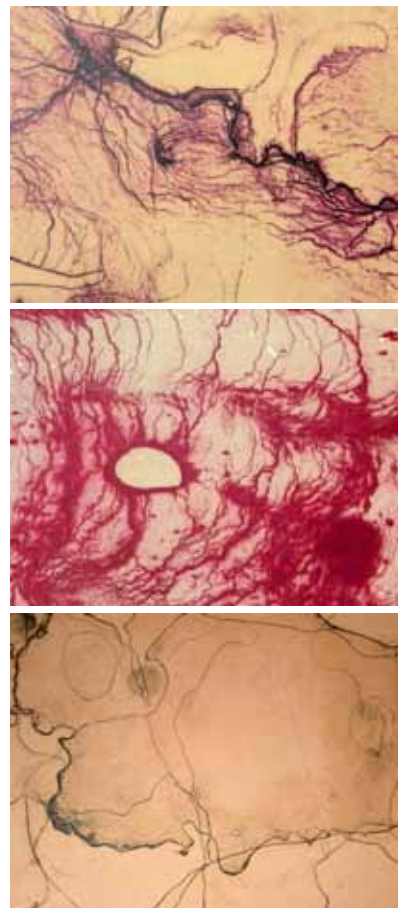


Imagem 21: HKanaan. *Lávis litográfico com tinta de impressão na matriz*, 2008/2009.

61 KIRCHNER, Ernest Ludwig: (Aschaffenburg, 1880 – Davos, Suíça, 1938) artista do expressionismo alemão. Foi um dos fundadores do grupo expressionista Die Brücke. Influenciado pelo cubismo e fauvismo, o pintor deu formas geométricas às cores e despojou-as de sua função decorativa por meio de contrastes agressivos, com o fim de manifestar sua verdadeira visão da realidade. In: MORO, op. cit., p. 150.

62 El lenguaje de las flores. In: BATAILLE, George. *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

investigação lacaniana, no sentido do quadro que diz que ali, na mancha, se encontram os opostos, um caminho de acesso à intimidade dos contrários. A mancha, que se faz na captação e captura, é uma manifestação que emerge e encarna. A aguada é como a formalização do efeito plástico do pano drapeado nas pinturas. Penso na superfície dos corpos-pele, nas suas dobras manchadas que supuram como manifestações capilares desejanças. A mancha “representa um ponto de partida radical, um elemento de opacidade e desamparo ao qual temos que sobrepor-nos continuamente. É a tradução de nossa condição humana, informe e desamparada”⁶³. A mancha se faz como um enorme organismo, em puro trajeto, mostrando, a cada instante, mais uma de suas veias.

Abro a lata de tinta litográfica, vermelha, densa, odorífica. Na camada superior uma película ressecada, plissada pela ação do oxigênio e do tempo. Com uma espátula, rasgo a superfície que protege a pasta suculenta, e trago para fora uma plasta suficiente para uns trinta exemplares. O vermelho encarnado é espalhado pelo rolo de entintagem recobrando a fria pedra de mármore, repulsiva na sua lisura. O vermelho sangue traz o pintor Francis Bacon ao pensamento: “O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim”⁶⁴.

Incluo, aqui, comentário sobre outro artista, o catalão Antoni Tàpies⁶⁵, que muito tem contribuído para minha formação. Já o havia citado na dissertação, e ainda perdura sua influência revendo em suas obras, além das manchas, a materialidade. Tàpies trabalhou muito com litografia e com água-forte (calcografia), incluindo a técnica da *collagraph*⁶⁶. Em seus trabalhos mais característicos dentro do informalis-

63 MAULPOIX, Jean-Michel. *Henri Michaux, Passager Clandestin*. Paris: Champ Vallon, 1984, p. 147

64 Essa frase aparece diversas vezes citada por Francis Bacon, um dos grandes pintores do séc. XX [1909 – 1992], como sendo retirada da *Oréstia* de Ésquilo, provavelmente uma apropriação, pois constata-se que apresenta com variação do original. In: MAUBERT, Franck. *Conversas com Bacon*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 8.

65 TÀPIES, Antoni. Artista que trabalha exaustivamente com artes gráficas, nasceu em Barcelona, Espanha, em 1923. Sua obra plástica é classificada por alguns críticos como “pintura matérica”, devido a diversidade de materiais que ele utiliza. Por exemplo, o látex como agente de ligação entre pigmentos secos, areia, pó de mármore e outras substâncias. Vi uma vez um vídeo em que ele jogava tinta diretamente de um balde sobre uma enorme tela e espalhava essa tinta com uma espécie de rolo, depois ia jogando outras substâncias, tudo muito enérgico, vigoroso.

66 *Collagraph* – se denomina assim a um conjunto de técnicas que se caracterizam por agregar diversos objetos sobre a matriz, que pode ser de qualquer material rígido: metal, madeira, cartão, etc. Sobre essa matriz se aderem materiais que dão forma à superfície da placa, substâncias que fazem com que a tinta se retenha de diferentes formas, de maneira que ao entintar uma só placa e com um entintado regular provoque diferentes tons da cor e diferentes texturas. Um dos elementos que mais se utiliza é o carborundum (carburo de silício). O entintado se faz normalmente em oco, colocando tinta nas zonas intermediárias entre os diferentes elementos colados ao suporte, também pode-se entintar em relevo, com o rolo. Não admite grandes tiradas.

mo matérico, Tàpies emprega técnicas que misturam os pigmentos tradicionais da arte com materiais como areia, roupa, ou palha. Com predomínio do *collage*⁶⁷ e do *assemblage*⁶⁸, e uma textura que aproxima a um baixo relevo.



Imagem 22: Antoni Tàpies. *Monotipo V*. Monotipia sobre papel, 55 x 43 cm, 1974.



Imagem 23: Antoni Tàpies. *Empremta de màniga*. Monotipia e lápis oleoso sobre papel, 77 x 58 cm, 1974.

Tàpies define sua técnica como mista: pinta sobre tela, em formatos grandes, em posição horizontal, dispendo uma capa homogênea monocromática, sobre ela joga uma mistura de pó de mármore triturado, aglutinantes, pigmentos e óleo, aplicado com espátula ou com suas próprias mãos. Quando está quase seco faz um *grattage*⁶⁹ criando uma estrutura de relevo, com zonas rasgadas, arranhadas ou inclusive furadas, que contrastam com os cúmulos e densidades matéricas de outras zonas do quadro. A seguir, faz um novo *grattage* com diversos instrumentos (furador, faca, tesouras, pincel). Por último, acrescenta signos (cruzes, luas, asteriscos, letras, números, etc.), em composições que ressaltam a mancha. Não acrescenta elementos de fixação, motivo pelo qual as obras se degradam rapidamente – a mistura é bastante

⁶⁷ *Collage*; (do francês *coller*), significa colar; é uma técnica artística que consiste em montar elementos diversos em um todo unificado. Muito utilizado pelos surrealistas, usando elementos gráficos ou apenas colando texturas, como no caso de Tàpies.

⁶⁸ *Assemblage* – (do francês) processo artístico no qual se consegue a tridimensionalidade colocando diferentes objetos colados à tela ou desenhos. Há que recalcar que estes objetos, de que se compõem estas obras, compartilham a característica de terem sido trazidos de outras funções e aproveitados pelos artistas que os incorporam a suas obras. A origem desta palavra (em seu sentido artístico) pode ser rastreado a começos de 1950.

⁶⁹ *Grattage* – (do francês) é uma técnica de pintura na qual, uma vez seca, a pintura se desprende da tela mediante "rupturas", criando um efeito de relevo, gerando textura e aparência tridimensional.

efêmera –, no entanto, Tàpies defende a descomposição, como perda da ideia da eternidade da arte, gosta que de suas obras reflitam a sensação do passar do tempo. Para isso, contribui também com suas próprias impressões na obra, as incisões que pratica, a mão carimbada, o traço espichado.

É importante, na sua obra, a presença do corpo humano, geralmente em partes separadas, formas esquemáticas, muitas vezes, com aparência de deterioração, o corpo aparece rasgado, agredido, furado. Aponto algumas obras como ‘Fogo interior’ (1953), ‘Torso humano’ em forma de teia de aranha decomposta por queimaduras, ‘Relevo ocre e rosa’ (1965), figura feminina ajoelhada, ‘Corpo e material laranja’ (1968), em que à figura de um torso mostrando a axila, acrescenta cabelos reais, ‘Crânio branco’ (1981) que evoca as ‘vanitas’ do barroco espanhol, um lembrete da validade da vida, e ainda, ‘Corpo’ (1986) que reflete uma figura tombada, evocadora da morte – que se acentua pela palavra ‘Tártaros’, o inferno grego. Sua obra gráfica evoca uma resposta visceral em suas texturas táteis. Ataca a lisura do papel colando areias e carburundum. A forma irregular da mancha, frente ao retângulo do papel, produz a sensação de um fragmento que flutua, aludindo a um estado em processo e transformação.

Depois de deixar descansar a pedra e rever os livros de Tàpies que adquiri na sua fundação⁷⁰, em Barcelona, dou continuidade ao procedimento.

A próxima etapa é a gravação. Para que se efetue a memorização da imagem na matriz litográfica, tenho que proceder com as aplicações químicas que abrirão os poros para que a gordura se alastre para o fundo, essas, de outra parte, bloquearão as zonas que não tem imagem. Somente as áreas desenhadas sofrerão o ataque corrosivo, de modo a criar micro concavidades para receber a tinta, as demais continuarão ‘em



Imagem 24: Antoni Tàpies. *Corpo e material laranja*. Técnica mixta, 194 x 143 cm, 1968.



Imagem 25: Antoni Tàpies. *Matéria e axila*. Técnica mixta com cabelo, 130 x 195 cm, 1968.

70 Fundação Antoni Tàpies. Reinaugurada, depois de dois anos de reforma, em abril de 2010, na cidade de Barcelona, Espanha, com obras recentes do artista e mostras de outros artistas relacionados com a tese que o pintor defende em seu livro “*El arte y sus lugares*”. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

branco' e deverão estar sempre umedecidas durante a impressão. Este é o momento em que realmente gravamos a imagem na pedra. Esta aplicação de substâncias que memorizam a imagem chama-se gravação ou acidulação e, para as aguadas, tem que ser muito precisa: uma gota de ácido a mais desbotaria a intensidade dos negros, ou, ao contrario, uma gota a menos teria os grãos da imagem alastrados, promovendo linhas interrompidas ou sem definição.

Durante a primeira acidulação o ácido libera a graxa da tinta e favorece a penetração na pedra. A goma arábica, que havia penetrado nas zonas sem imagem, mantém uma capa hidrófila que permanece na superfície. Uma duplicidade de zonas: a zona impressora – receptiva da gordura e repelente da água, oleolífica–; e uma zona não impressora – receptiva de água que repele a gordura, hidrófila. O ácido nítrico neutraliza o álcali do *tousche*, estimulando a insolubilidade das graxas, potencializando a receptividade da tinta de impressão. O ácido é um catalizador da goma, fazendo com que ela penetre mais profundamente e tenha mais permanência nos poros.

Não sei quanto de gordura a pedra absorveu. Tudo se passa no fundo, lá onde não posso ver. Por aproximação dedutiva, preparo a goma e misturo a quantidade de ácido que me parece suficiente para não corromper a gordura, mas também para não estimulá-la a se alastrar. Para garantir, observo os matizes e preparo duas a três concentrações,

ACIDULAÇÃO

Material necessário

- Goma arábica pura (pH neutro 7.0 densidade 14°)
- Ácido nítrico
- Breu, talco, esponja, algodão

Preparações Ácidas

SUAVE: 30ml de goma arábica 1 a 3 gotas de ácido nítrico
MÉDIA: 30ml de goma arábica, 5 a 8 gotas de ácido nítrico
FORTE: 30ml de goma arábica, 10 a 12 gotas de ácido nítrico

Modo de fazer

Eliminar a goma que estava sobre o *tousche* com água e esponja limpa
Friccionar goma ácida (30ml goma + 3 gotas de ácido nítrico)
Secar e esperar 12h
No tanque, eliminar a goma ácida lavando com água corrente.
Com a pedra sempre úmida, aplicar, com o rolo de couro, a tinta de reforço (com gotas de óleo de linhaça), isso fará a pedra mais resistente ao ácido, pois a imagem da aguada é muito débil.
Fazer umas provas até que atinja a tonalidade pretendida.
Lavar a pedra e secar.
Com um chumaço de algodão, passar o breu em pó sobre a imagem entintada, retirar o excesso.
Passar o talco, retirar o excesso.
Passar goma arábica sobre toda a superfície friccionando com a palma da mão para que a goma penetre em todos os poros.
Secar e passar a 2ª acidulação (30 ml goma + 5 gotas de ácido nítrico)
Deixar a pedra descansar por 24h.

variando de uma a cinco gotas de ácido nítrico para trinta mililitros de goma (no caso do *lavis*) em recipientes separados, respectivamente. Com um pincel para cada acidulação vou aplicando a mistura sobre cada zona, retirando o excesso com estopa, sem transpassar o campo delimitado pela textura. Para finalizar, dou uma fina camada de goma pura, a fim de criar uma película que nivele a superfície.

A mancha feita na superfície é absorvida, entranha-se, esconde-se até desaparecer aos olhos. A gravação é uma posse, a qual possibilita a sobrevivência da imagem, oferecendo-a, depois, para a multiplicidade.

A quantidade de pigmento aparente nem sempre corresponde com a gordura penetrada. Também na camada inferior da pedra, onde se deposita a imagem fantasma, pode haver interferências – como as que falei lá no início – sobre misturas minerais. Isso dificulta bastante esta etapa, que é a única garantia da alquimia da multiplicação.

A pedra gravada deve aguardar pelo menos 24 horas, sem ser mexida. Espera.

Antes de imprimir, devo processar a pedra para fazer voltar a imagem à superfície.

O procedimento da revelação é um dos momentos mais instigantes, assemelha-se ao momento da aparição da imagem na revelação fotográfica, quando colocamos o papel sensibilizado e já exposto à luz com o negativo, no líquido químico. A ‘revelação’ da imagem é o retorno da gordura à superfície, é a troca do *tousche* pela tinta de impressão litográfica, e, com esta, a acidulação poderá ser mais forte e proporcionará um número maior de exemplares.

Primeiramente, lavo a pedra com muita água. Passo, então, um solvente químico que apagará todo vestígio do pigmento do *tousche* utilizado para fazer a mancha. Lavo a pedra novamente, lavo a minha mão, apago o visível. Ao olho nada resta, a não ser a superfície com pouquíssimos vestígios de uma passagem, momentos de apagamento, de luto. Uma travessia no escuro, rumo à imagem desejo. A pedra matriz passa por seus instantes de lápide, de pedra que guarda a memória. Mas ela renascerá pela atração das moléculas de gordura, que atingirão a imagem que estava guardada, latente.

Coloco uma porção de tinta de impressão em uma pedra de mármore, onde será aberta uma fina camada com o rolo especial para essa rolagem – feito com a parte externa do couro de vaca virado para fora, proporcionando uma superfície absorvente, a qual retém muita tinta. São confeccionados à mão, com costuras embutidas, para que não provoquem marcas na hora da entintagem. Com a pedra sempre umedecida utilizando uma esponja natural, entremeando com uma passada do rolo, vou trazendo à superfície o que estava no profundo dos poros. Uma rolagem, duas, e, aos poucos, muito lentamente, a imagem vai ressurgindo, renasce no papel. Continuo passando o rolo e a esponja, umedecendo a superfície, até que a mancha apre-

REVELAÇÃO

Material

- Terebentina
- Estopa
- Rolo de couro
- Tinta negra para provas (pingar gotas de óleo de linhaça para esta fase que deve intensificar a gordura)

Modo de fazer

Lavar a pedra com água abundante. Com a pedra úmida, passar terebentina com uma estopa fina, até que desapareça qualquer resquício de pigmento. Lavar novamente, retirando o solvente. Retirar o excesso de água e, com o rolo de couro, forçar para trazer a imagem para superfície. Repetir até que esteja no ponto de tonalidade escolhido. Tirar provas que servirão para estudos. Entintar e Secar a pedra para que permaneça com a tinta de impressão. Passar breu e talco. Dar acidulação mais forte. Dar uma camada fina de goma pura. Deixar a pedra descansar por 12h.



sente sinais de estabilidade tonal, ou seja, assemelhe-se ao que anteriormente foi feito com o *tousche*, então, paro com o rolo. Mais um pouco de breu e talco, e procedo com a chamada segunda acidulação. Esta será com mais ácido, pois a tinta de impressão com óleo suporta mais e, assim, os poros se abrirão e reterão a imagem para uma maior quantidade de exemplares.

A partir daqui posso começar a preparar o papel, ou o que eu for usar para imprimir a imagem.

Quando se trabalha para fazer uma edição, faz-se, primeiramente, um teste. São as chamadas provas de estado, para saber o que a pedra realmente gravou e devolveu. Caso necessário, é a hora de ajustes, reforçando acidulação ou gordura, com o rolo. É possível eliminar algum traço indesejado, mas acrescentar pode trazer danos ao preparo da matriz, que já selou seus poros com a goma.

As provas, que seriam as cópias teste na técnica da litografia, são mais usadas quando a imagem leva sobreposições com diferentes cores. Nesse caso, é bom fazer uns dois ou três exemplares de cada cor, em papéis translúcidos, para que se possa provar os encaixes. Na aguada, faço provas só para estabilizar a quantidade de gordura e poder acidular para um número maior de exemplares. Quando a imagem chega ao estágio das tonalidades previamente pretendidas, com a quantidade de tinta de impressão, é hora de definir a quantidade de cópias para a edição. As gravuras de uma edição devem ser assinadas, numeradas e datadas pelo próprio

PAPEL

Papel tipo jornal (absorvente para puxar a gordura)

Para tiragem, utilizar papel feito com fibra de algodão, sem textura. Gramatura 300gr. Cor creme.

Se necessário fazer cortes manuais: dobrar a folha, marcar bem, umedecer a aresta com uma esponja fina. Abrir o papel e, então, puxar levemente para que as fibras vão se separando, mantendo o acabamento que caracteriza um papel feito manualmente.

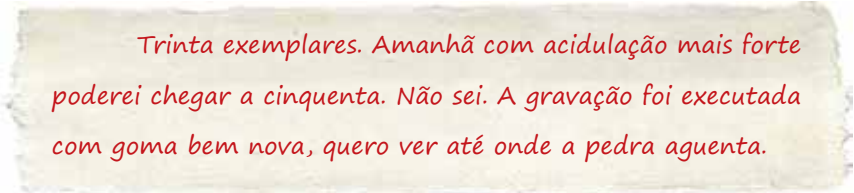
Preparo

O papel deve ser cortado e preparado com 4 horas de antecedência.

Em uma mesa limpa fazer a pilha de papel com o número de folhas que serão impressas no dia. Com uma esponja limpa, usada só para papel, umedecer uma folha sim e uma não, reempilhando-as com a face mais lisa para baixo. Deixar descansar dentro de um saco plástico colocando um peso sobre toda sua extensão, para que as folhas não se retorçam.

artista. A numeração aparece no canto inferior esquerdo da gravura – 1/100, 2/100 até 100/100, por exemplo – isto indica o número do exemplar (1, o primeiro que foi impresso, 2 o segundo e 100 o centésimo exemplar da edição) isso tem valor no mercado – as primeiras valem mais – e o denominador indica quantas cópias foram produzidas daquela imagem (100, neste caso) e também segue o valor maior se a tiragem é menor. O número de cópias varia muito e depende de fatores que vão desde a possibilidade técnica que cada modalidade permite à demanda comercial, ou ao desejo do artista, apenas. Grandes edições chegam a 300 cópias, em tiragens bem comerciais. Em geral, o número é bem menor, ficando no máximo por volta de 100.

Elimino essa etapa de pensar sobre a edição. Não me comprometo com o idêntico, faço impressões até que a acidulação permita, ou que eu resolva mudar a tonalidade do vermelho, a espessura do papel, ou mesmo diferir a mancha gravada, trocando de pedra, pois já deixo varias matrizes preparadas.



Trinta exemplares. Amanhã com acidulação mais forte poderei chegar a cinquenta. Não sei. A gravação foi executada com goma bem nova, quero ver até onde a pedra aguenta.

Até resolver sobre em que superfície imprimir, fui experimentando papéis, desde os mais comumente utilizados para litografias até papéis de embrulho, transparências para informática, e papéis artesanais. Optei pelo papel importado do oriente. Em lojas especializadas encontrei papéis do Japão, Nepal, Tailândia, que apresentam finas gramaturas, mas são resistentes o suficiente para suportar a umidade da pedra.

Devo ter com eles redobrado cuidado durante a impressão, pois, se houver água demais na hora de fazê-la o papel se desmancha, e se houver pouca água ele gruda na tinta. Por isso, cada exemplar é feito com trato específico e já não é possível um trabalho de velocidade para adquirir quantidades em poucas horas de trabalho. Este papel não necessita de um preparo prévio, apenas faço cortes, sempre manuais, para que coincidam com a dimensão da pedra utilizada.

Abro um pequeno parêntesis para um comentário sobre o comumente chamado ‘papel arroz’, ou seja, o papel japonês ‘*washi*’ utilizado, mais frequentemente para xilografia, ou restauro. Contrapondo mais uma convenção da gravura, o emprego para litografia, que exige a umidade constante da superfície entintada, se mostrando como ameaça a um papel aparentemente tão tênue. A palavra *wa* faz referência ao ‘Japão mais tradicional’, e *shi* faz referência ao papel, originando a palavra para designar o papel japonês ainda hoje erroneamente chamado de papel arroz, traduzido, até nossos dias, na maioria dos livros de gravura. Segundo Salvador Peña⁷¹ os papéis *washi* nada tem de arroz, são feitos de kozo (*broussonetia kazinoki*), mitsumata (*edgeworthia papyrifera*) ou de gampi (uma espécie de *daphne odora*). A ausência de componentes ácidos faz com que o papel *washi* perdure por anos sem se transformar⁷². Por sua textura, resistência, além de seu alto grau de higroscopia e ventilação entre suas fibras, fez-se um papel muito coerente para a impressão das aguadas, mantendo leveza à imagem, tornando-se um só corpo com a tinta que penetra em vez de criar outra película. A translucidez do papel, e a absorção pelas suas fibras, promove uma imagem sem avesso, ou ainda, o que seria a imagem invertida, pode também ser vista como a que estava na pedra, e o duplo se converte no mesmo, mas em outro corpo. Um inverso que se projeta, se prolonga. Essa ideia me convoca, mais uma vez,

71 PEÑA, Salvador. *Budismo. Monjes comerciantes samurais. 1000 años de estampa japonesa*. Valencia: Centro Cultural Bancaja / Museu Internacional de Arte Gráfica da cidade de Machida, 2002, p. 60.

72 Conservam-se, ainda, documentos em papel da época de Shotoku Taishi, de 1200 anos atrás. *Ibid.*, p. 63.

a pensar nos contrários, que, ao invés de se contraporem, se completam. Como a noite, o escuro, o viscoso, e seus inversos, o dia, o claro e o sólido, são, ao mesmo tempo, seus prolongamentos.

A informação que está em cada matéria contribui para a concepção da imagem, num compartilhar de naturezas heterogêneas. Procedimento e processo encontram desvios em paralelo, diluindo fronteiras entre as matérias porosas, duradouras, tênues e ricas em plasticidade.

Uma vez feitos os testes, para analisar as tonalidades das texturas, o acerto na acidulação, a receptividade da imagem no papel, dá-se início a uma tiragem (quantidade pré-estabelecida de exemplares). Toda pilha de papel a ser impressa deve estar posicionada próxima à prensa, à tinta preparada, às duas bacias de água e à esponja. É importante um bom posicionamento de todo o equipamento para encadear um ritmo que não interrompa a sequencialidade do trabalho. Também próximo à prensa, deve estar o secador de papéis, ou os varais onde serão pendurados. O ritmo de trabalho, além de permitir um avanço na quantidade, se faz, também, pelo fato de não poder deixar que a pedra seque, o que acarretaria na perda da zona hidrófila e, também, na oxidação da tinta, que vai endurecendo e não dissiparia o componente gorduroso na pedra. Caso tenha que interromper a tiragem, a pedra deve ser entintada e receber nova acidulação, ficando preparada para a próxima vez. Rolos, pedra de mármore e todo material utilizado, assim como a prensa, as esponjas, tudo deve ser lavado e passado solvente, pois a tinta que resseca não sai mais e o material estará inutilizado.

SIGLAS INDICATIVAS

Além da numeração, assinatura e data, outras siglas norteiam o trabalho do artista, do impressor e do colecionador.

PI - prova do impressor,

BPI - prova boa para impressão, quando se chega ao resultado desejado para dar continuidade à edição,

PE - prova de estado, indica uma etapa da imagem antes de sua configuração final, (mais usada na calcografia e na xilografia)

PC - prova de cor, corresponde à investigação de combinações de cores e tons,

PA - prova do artista, que representa um percentual que o artista separa para seu acervo, em geral 10% da edição.

Localizadas na esquerda inferior da margem, devem ser feitas com lápis grafite nº 2B.

IMPRESSÃO

Material

- Prensa litográfica (com ratora, régua de madeira com aresta de couro, que vai pressionar para retirar a imagem)
- Bancada de mármore
- Rolo de borracha
- Duas bacias com água
- Esponja natural (para limpeza da superfície onde está a imagem) e esponja sintética (para limpeza das bordas)
- Tinta na cor escolhida, espátula
- Estopa e panos macios para limpeza
- Papel jornal
- Papel de algodão 300 gr, ou a escolha do artista

Modo de fazer

Esticar uma camada fina de tinta sobre o mármore

Lavar a pedra e transportá-la para a prensa
Com o rolo entintado passar uniformemente a tinta sobre toda Pedra

A cada passada do rolo, uma limpeza com a esponja mantendo a matriz sempre úmida.

A quantidade de tinta deve se manter sempre a mesma, estabelecendo duas a três passadas. Após entintar, limpar as arestas da pedra com retalhos de esponja úmida.

Centralizar o papel e soltá-lo sobre a pedra.

Cobri-lo com um papel protetor.

Colocar sobre eles, o tímpano (lâmina de uns 3 mm de acrílico, um pouco maior que a extensão da pedra, com graxa na parte de cima, que fará deslizar a ratora)

Ajustar a pressão da prensa.

Rolar a prensa (a maioria das prensas de litografia são manuais e funcionam com engrenagens e reduções para diminuir o esforço, ao modo da prensa construída por Senefelder) A pressão é feita por uma alavanca e a mesa de rolagem é movida por uma manivela, que faz com que a pedra e papel passem por baixo da ratora, tendo, previamente, marcado o início e fim do movimento que acompanha o tamanho da pedra. Para finalizar, levanta a alavanca, desengata a manivela, e fazer com que o carro volte à posição inicial. Levantar o tímpano, o papel protetor e o exemplar. Imediatamente, umedecer a pedra com a esponja e prosseguir com os mesmos passos para a próxima impressão.

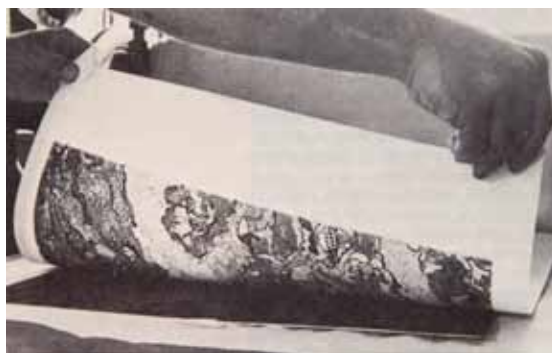




Imagem 26: Atelier HKanaan, 2008.

Depois da impressão, ao invés de selecionar os exemplares para assinatura e numeração, procedo com os rasgos, é uma situação de quase vingança e satisfação. Permito-me rasgar uma litografia, e apreciá-la tanto quanto se estivesse no branco imaculado, coroada por enormes margens, em um papel espesso, que só poderia ser tocado com luvas. As gravuras, para sua manutenção, não devem ser manuseadas diretamente, pois a gordura das mãos provoca manchas ao longo do tempo. Nesta que proponho, é a própria mancha que me interessa e, ainda por cima, rasgada.

Novas conotações em função das experimentações com as matérias que estão na ação. A aguada litográfica é absorvida pelas finas fibras do papel, e resulta como se dele emergisse, elemento que na obra gráfica era visto como fator passivo, receptor da imagem, torna-se ativo, oferecendo diferentes efeitos aos corpos. Versatilidade do suporte que, com sua vocação de poder ser rasgado, coloca a gravura na possível associação com o recortável e com a probabilidade de criar formas escultóricas.

O trabalho vai deslocando a questão da semelhança para longe de sua acepção e das exigências ordinárias de edição. Na gravura convencional, o trabalho é realizado com a ideia da semelhança, uma semelhança obtida por contato. A imagem por contato tem relevância histórica desde a pré-história. Ao descrever uma sinopse da pegada, a semelhança do contato se opõe ao modelo óptico de imitação. A pegada oferece o conceito de imagem em um modelo geral constitutivo, um paradigma que ainda não foi reconhecido em toda a extensão da sua importância histórica, filosófica e antropológica. A imagem por semelhança também passa por Plínio, o Velho, quando manda imprimir sua face nas moedas, e pelo sudário da Santa Face, concernindo genealogia, poder e sobrevivência em uma mesma concepção imagética.

Faço correspondência, também, ao regime da imagem na concepção dada por Georges Bataille⁷³, que, não obedecendo às regras da Ideia, se esquia da positividade das aparências plásticas, que buscam a semelhança. O estímulo em fazer mais um exemplar litográfico – da mesma, mas sempre outra imagem; do mesmo, e mas sempre diferente escorrer da água – está nesse incessante e ininterrupto vaivém entre a distância e a familiaridade; esse vaivém não tem finitude estabelecida, não tem edição numerada. Imagens-movimento se repetem na dessemelhança do gesto, do tempo, do espaço.

Pode uma imagem que tem sua origem em uma matriz movimentar-se na dessemelhança?

Trabalho não obedecendo a uma lógica sequencial, o que poderia tornar os exemplares mais semelhantes a si mesmos, ou indicaria uma trilha com o antes e o depois, definindo um fim. Imprimo, rasgo, colo, ou rasgo, colo e não imprimo. Ou, imprimo uns de uma pedra, depois sobreponho de outra pedra. Um constante fluxo de imagens que não repousam em uma forma fixa. Tudo vai aconte-

73 Comentado in: DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon, Georges Bataille*. Paris: Mácula, 2003,

cendo em um espaço descontínuo, sem coerência, pleno de partes formando um lugar. Deslocamentos espaço-formais da gravura, que mantinha dimensões limitadas pela matriz, pelo número de cópias pré-estabelecido, cuidados especiais no manuseio, permanecendo depois de impressa, sempre envolta em um papel de pH neutro, evitando o contato direto com a mão.

Pensar a gravura contemporânea é repassar a história nas atitudes com a multiplicação da imagem. Resgatar da memória o registro da mão na caverna-templo, do pé na areia, quando o homem passou a perceber sua própria marca. Perceber a si. A cada rastro um significado, demarcação de território, anúncio da presença de si e do outro.

Repito o gesto para fazer durar. Mas o que é que repito? O rito de individuação?

Através dos tempos a natureza das imagens tem sido constantemente enriquecida. O desenvolvimento da tecnologia, o advento da fotografia, o offset, o cinema, a holografia, a infografia, trouxeram outras possibilidades de expressão e de vida social. No entanto, o vínculo com a imagem gravada ancestral, permanece, nas dobras, no inconsciente, e pode chegar à superfície com experiências na repetição.

O movimento visualizado – da imagem da matriz para o papel, retornando sempre à matriz, para gerar uma nova imagem – me aproxima do pensamento de Nietzsche⁷⁴, que enxergou o movimento da repetição, através da perspectiva histórica do eterno retorno. Cada exemplar é único, todo gesto repetido contém diferenças, mas a imagem só se multiplica retornando a ela mesma. Ao estudar os problemas da diferença e da multiplicidade, Gilles Deleuze⁷⁵ reivindica o eterno retorno como aquilo que continua, aquilo que se ‘seleciona’, aquilo que se oferece de novo para a diferença. Aquilo que é, e que não é mais, a cada nova impressão, pois

74 NIEZTSCHÉ, Frederich (1844-1900). *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

75 DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1988.

gerou a dessemelhança, no gesto, na pressão, na quantidade de tinta, na posição do papel, no instante.

Exploro, exaustivamente, a mesma matriz. Faço até setenta exemplares com a mesma imagem. Imprimir, imprimir, imprimir, imprimir. Outra vez. Mas imprimir o que está na pedra não consiste em abandonar-me a um mimetismo qualquer, visto que não existem manchas, nem existem líquidos derramados, mas uma mancha, um derramamento. Cada imagem é impressa como única e como múltipla, reconduzindo o pensamento à problemática da gravura enquanto imagem de si mesma.

Depois de corporizadas no papel, as coloco para secar em fios estendidos nas paredes. Os exemplares vão se esparramando, cobrindo os muros numa aparência avermelhada, transmutando o ambiente em um corpo irrigado, que me acolhe latejante.

Busco investigar além da função da reprodutibilidade, encontrar nas matérias as variantes, as variações e as variáveis que ali atuam. Como propõe Octavio Paz⁷⁶, investigar “a gravura não como obra desenhada, mas como resultado de ações e reações das matérias”. Também não como um exercício de como aplicá-las, nem de fazê-las servir à linguagem, mas de ver até onde elas podem ir, ou, até onde consigo suportar seus devires, suas transformações, que evidenciam suas peculiaridades e destroem aparências. A gravura não só como multiplicadora de imagem, mas como o meio que abarca um fazer de uma imagem permutacional. São gravuras porque provêm de matrizes gravadas e impressas, mas são únicas, são uma nova imagem, pois a cada exemplar carregam uma nova temporalidade. Nesse exercício, percebo a gravura diferente de uma imagem em série, é como transpor o conceito de impressão para um trabalho que pode ser exclusivo. Não mais a técnica insondável em que a obra

76 PAZ, Octavio. *Aparencia desnuda*. La obra de Marcel Duchamp. Madrid: Alianza editorial, 1994, p. 33.

estampada se apresentava como recompensa final da mesma. Procuo um olhar periférico que, ao contrário de um enfrentamento, me possibilite um envolvimento mais atento. Um processo aberto, em que cada etapa do procedimento possa ser suscetível de variação, de integração. Ou seja, não pensar que estou imprimindo uma imagem final, mas que posso eleger qualquer etapa do procedimento para apreciar enquanto experiência estética. Uma atitude que abarca os acasos, não como um ato a ser julgado posteriormente em termos de cópias idênticas, ou exemplares diferentes, mas como um ato cujo resultado é desconhecido. Um ato que desconhece uma imagem pré-determinada, um passo a passo de descobertas.



Imagem 27: HKanaan. Aguada litográfica, 25 x 35 cm cada módulo, 2008.

Assim é o andamento do trabalho. Observo as reações químico-físicas do procedimento, fico atenta às vibrações que se manifestam frente à água que escorre, à gordura que penetra, ao pigmento que se desprende. Quanto do papel se enrugam? Quanto da imagem a tinta revela? E a parte que não revelou? Quanta sujeira é atraída pela goma? Não posso saber o quanto, são fenômenos não calculáveis, ou, pelo menos, não facilmente medidos, mas percebidos e incorporados ao processo. A porção de *tousche* sobre a pedra, aglomera-se em uma poça negra, em vez da mancha em linhas, pois o dia ficou quente e a gordura derreteu mais rapidamente sobre a pedra. Tudo se faz em convergências, adjacências e degradações, vazios, manchas e borrões. Comecei a pensar que impedir os acidentes privaria os ‘Policorpos’ de sua ‘vitalidade’. Assim, a investigação passou a agregar os possíveis, e não só os prováveis, perseguidos pela técnica. Passei a consentir as irregularidades como potências, deixando à vista as falhas e os excessos que sucedem. A pedra é oleolífica por natureza, e toda tinta, traço de lápis ou, até mesmo, a mão que se apoia pode deixar rastros, não retiro nada da imagem, não procedo com apagamentos na pedra, o que foi feito permanece, ou teria que partir do início, limpando a superfície, ressensibilizando-a para uma imagem pura.

Nesta fase, em que trabalhei explorando o procedimento da litografia, fui estimulada pelas matérias orgânicas a fazer uma gravura que desperte ao toque, ao contato da mão, sensações que sinto no atelier, e que investigo se despertam, também, o apreciador da obra.

3. POLICORPOS

Cruzamentos e desvios, ampliações do conceito e da prática da gravura

“É melhor viajar cheio de esperança que chegar.”

Provérbio japonês



Fui fazendo impressões litográficas e testando diferentes maneiras de enquadrá-las, mas esse corpo complexo já não exigia um suporte, e sim, uma apresentação que

Imagem 28: HKanaan. Papel nepalês com manchas litográficas. 2010.

suportasse a unidade de suas contradições convencionais. Ensaiei modos que promovessem conciliar esses heterogêneos, e a informação objetiva, como requer o princípio da técnica litográfica, foi ganhando desvios na desconstrução da imagem como convenção gráfica.

Muitos foram os embates até perceber a matriz como corpo e o papel como pele, e isso já me oportunizava repensar a gravura, mas experimentei, ainda, outros materiais que pudessem funcionar como segundo suporte, sustentação, ou, enfim, camada. Nessa deriva, encontrei o látex, material orgânico, que se transforma, que muda de estado no tempo.

Gravura e látex juntos, instauram o conjunto de trabalhos que nomeei ‘Policorpos’. Policorpos são corpos híbridos, que contém as subjetividades e as objetividades provocadas pelo procedimento litográfico e pelo látex, que é seiva, circulação e, também, pele, membrana, película. Um

corpo lugar, fronteira entre profundidade e superfície, onde aparecem as marcas, as dobras, os acúmulos, as cicatrizes e os rasgos. Policorpo porque é junção, confluência, e porque é corpo sem forma fixa. O Policorpo assume individualidade e pluralidade, se faz unidade e totalidade, corpo excessivo, corpo temporal, pele-corpo, corpo metastásico, entre outras nomenclaturas que suscita ao longo de suas transformações.

CRUZAMENTOS E DESVIOS

Sinto apenas que o progresso e o retrocesso, o futuro e o passado, as conquistas e as perdas, parecem vertiginosamente entrelaçados. Diante disto, parar a frase no meio, não permitir que os materiais se estabilizem, identificar-se com a natureza e com a técnica, com o carnaval e com as cinzas, recuar para o momento que precede a ação, saber desviar do olhar de quem te solicita, aparecer desaparecendo, enfim, não se deixar formar inteiramente, talvez seja uma astúcia válida para construir um abrigo onde ainda dê pra ser um pouco livre.

Nuno Ramos

Tenho, por um lado, o que se compõem no proceder que se liga à ação técnica que se constitui na formalidade operacional; por outro, o processo e os conceitos que se desvelam no fazer, e revelam o espaço da transitividade. A impressão calculada mistura-se aos acasos gestuais, aos contatos fortuitos. A imprensa, a ordem, a memória da indústria, se cruzam com a mancha, com o coágulo, com a abolição do passe-par-tout, da assinatura, da numeração indicativa. A própria gravura instigando um processo para atualizar o tradicional, reconfigurando condições da semelhança. Mesmo que ainda comprometida com regras, a condição contemporânea do experimentalismo se agrega à prática litográfica e aponta possibilidades de transmissibilidade da imagem. In-

vestigo como conduzir a técnica, os materiais e os instrumentos que dela são intrínsecos, sem estar subjugada a ela. Um contato que denega interrupções e abole exigências formais pré-concebidas. Vou deixando fluir, escapando do mecânico e do padronizado, da cópia, aceito os desvios, os acúmulos, as contrações das matérias e as do meu corpo, que reage, se engana, se cansa. Permito-me parar no meio de uma ação sem compromisso com finalizações, deixando para depois a crítica do que se fez. Com frequência, essas paradas me oferecem formas que eu não conseguiria pelo acabamento técnico.

Juntos, látex e papel com a mancha. Muitas impressões, não chego a contar, mas acho que por dia faço em torno de vinte, algumas vezes, chego a 70 exemplares, o máximo que aceito de uma pedra. Com o látex não penso em número de peças, mas em quilos. Depois que resolvi trabalhar mesmo com ele, descobri um lugar perto de Porto Alegre onde se vende a matéria-prima para o setor calçadista, e passei a comprá-lo por quilo, apesar de ser um líquido. Potes de 20kg foram carregados, mês a mês, até meu atelier, sendo jogados no plástico aberto ao chão, no mármore, dentro da casa ou, às vezes, em área aberta, a fim de apurar sua secagem, mas o problema na rua são os insetos, folhas, vento e chuva. Achei interferência demais, já seria outro trabalho.

O que tenho agora? O que fazer com tudo isso?

Aproximei o látex do papel já impresso, provocando o contato. A sutileza da aguada encontrou na pele látex um lugar perfeito para se acomodar. Fui experimentando maneiras de juntá-los. Soltei o papel sobre o látex ainda líquido, mas a tinta não resistiu e se desintegrou. Experimentei, então, vários tipos de cola sobre o látex já emborrachado, mas algumas, depois de secas, promoviam muito brilho, outras, muito aguadas, rasgavam o papel. Até que me dei conta de usar a goma arábica pura, preparada para a litografia.



Imagem 29: HKanaan. Látex líquido em processo de secagem, 3,50 x 4,00 cm, 2008.



Imagem 30: HKanaan. Látex líquido jogado sobre plástico, 2,50 x 3,00 cm, 2008.



Imagem 31: HKanaan. Papéis impressos, moduras, livros de artista, 2008.

Por seu pH neutro, densidade, e pela sua condição orgânica, adequou-se para ser o amálgama dos corpos-pele. Empapo um pincel grosso de goma preparada, bem glutinosa, solto a folha de papel impresso sobre a lâmina emborrachada do látex, e colo como se fosse cartaz de rua. O papel praticamente desaparece, e o que se vê é somente a mancha que passa a irrigar a pele látex. Aí consigo perceber a presença do subjétel⁷⁷.

Dobras, cicatrizes, rasgos, veias, vermelhos, acúmulos, buracos, conferem densidade e tutilidade ao que antes era, para mim, o invisível, “a coisa, pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é um nem o outro”⁷⁸. Algo que nem sempre consigo nomear, apenas chamar de. Não tem começo, nem fim, nem corpo definido, não identifico o que é ruga do papel, o que é do látex, se a película é de um ou de outro, se

77 Subjétel – termo proposto por Jacques Derrida. In: DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétel*. São Paulo: Atelier Editorial/Unesp/Imesp, 1998, pp. 23-115.

78 Id. ibidem, p. 73

o rasgo começou antes ou depois de espichar a goma, se o buraco esta se fechando ou se abrindo. “A coisa é reconstituída, a cicatrização lhe vem do próprio gesto que a fere. O subjétil é isto, aquilo, ainda aquilo e eu”⁷⁹. Uma experiência com corpos. Uma coisa-corpo, sem órgãos, destituído de uma forma fixa.

79 Id. ibidem., p.75



Imagem 32: HKanaan. Litografia, papel tailandês, pigmento dourado e látex (detalhe), 2010.



Imagem 33: HKanaan. Litografia em papel tailandês e látex (detalhe), 2010.



Imagem 34: HKanaan. Camadas de litografia em papel tailandês e látex (detalhe), 2010.

“Recebendo todas as coisas, esse receptáculo nunca assume ‘forma’ semelhante àquelas que entram nele: é por natureza um porta-impressão para todas as coisas”⁸⁰. O suporte é posto em movimento e toma para si todas as formas. Suporte-superfície, “diante e detrás, aqui e ali, aquém e além” uma fronteira, véu, membrana. Matéria-movimento. Matéria mole, ambivalência, atração e recusa.

CORPOS MOLES

Os Policorpos se espicham, se contraem, se rasgam, se acumulam, continuam sempre em busca de uma forma para ‘sobreviver’. Um corpo carregado de vitalidade, se considerar a experiência infestada e ampliada mais além de limites técnicos. O ciclo sem fim, esse caldo corpóreo, em que o que parece se romper, se acumula em fragmentos e dá lugar ao novo. Essas imagens, que se descompõem, são, também, imagens de fertilidade. Policorpos: demasiado humanos para aproximarem-se do real, porém, às vezes, pode parecer ‘estranho’, mas o real também faz parte do sujeito.

80 SERRES, Michel. (1930). *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001, p. 18.



Imagem 35: HKanaan. Látex se transformando, 2007.

O viscoso – esse estado a meio caminho entre o líquido e o sólido – dá uma sensação de algo que escorre, e logo se gruda, levando à reflexão de nossas fronteiras mentais e corporais. Entrinho minhas mãos ao látex em ‘momentos de salvamento de alguma forma’, e, ao retirá-la, começam a escorrer afluentes por onde pareço escapar eu mesma. Lambuzar-me na viscosidade é um exercício da tatilidade, do contato baboso, membranoso, fluido e escorregadio. Algo que pode sugerir um efeito repulsivo/atrativo, pois me transloca à ambiguidade de estados.

Utilizei em alguns trabalhos, que não incluí aqui, matérias-primas como a tripa bovina, cascas de árvore, papéis artesanais, entre outros, mas elegi o látex, para intensificar as atuais indagações. O látex como matéria-prima que chega para nós aqui no sul, é uma secreção esbranquiçada, produzida por algumas plantas como a seringueira. Quando seu caule é cortado, o líquido escorre e é recolhido para ser utilizado, geralmente, na confecção de luvas, utensílios hospitalares e indústria calçadista. Desviei-o de suas funções mais comuns, e trouxe-o para meu atelier.



Imagem 36: HKanaan. Litografia, papel japonês e tripa bovina, 80 x 1,20 cada, 2005.

Experimentei o líquido que se emborracha em trabalho anterior, no ano de 2004, quando incluí a condição da efemeridade na imagem gerada, utilizando órgãos de animais como fôrma. Tendo o látex uma quantidade alta de amônia, a carne não putrefava tão rapidamente, permitindo-me a espera pela forma emborrachada. O mais instigante, para mim, foi trabalhar com o coração, comprava-os em açougues, coração de porco, muito semelhante na forma e tamanho do coração humano. Sobre ele derramava o látex, em pequenas proporções, criando finas membranas, esperando a secagem e reforçando com mais camadas, até me parecer forte o suficiente para despegar a película emborrachada da forma natural, à qual colava fragmentos de texturas litografadas. A forma se coloca



Imagem 37: HKanaan. Litografia, papel japonês e látex (detalhe), 2004.

muito semelhante à fôrma, é instigante trabalhar direto com a carne e reproduzir muitos corações. Mas foi um trabalho fétido e que atraía muitos insetos. Depois, trabalhei com flores secas entrepostas em camadas da seiva. Foram trabalhos expostos entre 2003 e 2005, na Galeria Gravura em Porto Alegre, na Galeria do IAD em Pelotas, e em uma itinerante, por diferentes países numa coletiva de um grupo de gravadores que promove um mini print, organizado a partir do Canadá.



Imagem 38: HKanaan. *21 gramas*. Litografia, látex e hade mady, 90cm x 1,20cm, 2004.



Imagem 39: HKanaan. Litografia, papel japonês e látex (detalhe), 2004.



Imagem 40: HKanaan. Litografia sobre papel japonês, flor seca, e látex, 2005.

Fui conferindo as duplicidades já em sua natureza: da aparência frágil à durabilidade, pois o látex não se decompõe antes de dezenas de anos, passa do viscoso ao emborrachado, muda de estado, transmuta-se sem me dar tempo de elaborar um que fazer. Ao jogá-lo sobre uma pedra de mármore, que utilizo para abrir a tinta, ele se mimetizará com a sua lisura, na face que estava em contato, na parte de cima, que seca em aberto, com o ar, acontecerão os grumos.

No desejo de continuar com o ritual da gravura com seus desvios, e com as surpresas do látex, aprofundi a pesquisa da junção entre os dois, descartando as vísceras e as flores, pois ainda me pareciam estar presos a uma representação.



Imagem 41: HKanaan. Imagens do látex e vistas aéreas, 2008.

Observo o látex na sua multiplicidade. Uma substância que ignora contradições, é líquido e sólido, transparente e opaco, liso e rugoso, frágil e resistente, efêmero e duradouro. Essa matéria-prima proporciona-me um fazer instigante, a começar por pensar em sua extração. Algo que visualizo das entranhas, do profundo, do meio das coisas. Do meio das árvores, seiva, fluxo, sistema circulatório. Essa seiva, depois que coagula, adota a temperatura do ambiente, uma temperatura morna, e no toque passo meu calor para ela, e, também, o dos corpos aos quais está em contato. Grava com precisão as impressões das fibras da madeira, da lisura do mármore, das dobras dos plásticos, das digitais da minha mão, em aglomerações sugestivamente sensoriais. Adquire um aspecto carne, pele, vísceras, resgatando a memória de um fluxo que reconhece e recorda quem somos. O látex seiva se faz carne na fenomenologia das suas qualidades ópticas e táteis. Uma inquietude da matéria orgânica que me desloca e me enfrenta. O látex move-se, percorre caminhos, verte-se em formas-paisagens. Permite inscrições, duplicação, deslocamentos – temporais e espaciais – transformando-se e reformulando-se sempre de novo. O látex move-se, ainda, no sentido de transformação, matéria instável por excelência. Em sua aparência membranosa (o que poderia nos levar a pensar em algo facilmente destrutível) ele é extremamente resistente. Pode ser moldado, espichado, colado. Abarca um paradoxo de estados físicos transitórios, da noite para o dia, da carne à pele, do habitual ao bizarro. A visão da carne interior é, na maior parte das vezes, uma visão de angústia, o inverso da forma humana, a essência do disforme. Uma excessiva semelhança, ou melhor, uma dessemelhança que os corpos látex me provocam.



Imagem 42: Atelie H Kanaan, 2007.



Imagem 43: Atelier HKanaan, 2008.

Mergulho minha mão no branco límpido e queimante. Ele se faz pele em mim, estabelecendo uma relação de medo do contato e, ao mesmo tempo, do prazer de me sujar. Algo ligado à ambivalência da matéria mole. Uma espécie de náusea nas mãos, diria Sartre. A fascinação tátil do viscoso. Algo inacabado, grudento, melancólico. A própria matéria proporcionando sentidos, um contato erótico com superfícies úmidas e profundas. Nesse momento, não tenho poder de deter o processo, como fazia em outras fases de meus trabalhos. Esse corpo que provoço, continua se fazendo depois de meu gesto. E eu me sinto vencida, ou confundida. Diante dessa matéria insidiosa, a separação do sujeito e do objeto se torna o horizonte. O tateante e o tateado não se individualizam mais. Eu me torno lenta, ele, escorregadio. O líquido branco que esvaiu do caule, invadiu o chão, corroe o tapete, olorizou o ambiente, dilacerou identidades, desfez contornos, esparramou-se além das fronteiras que eu teria imaginado. Vazou além das bordas, expeliu-se como um corpo febril que põe para fora suas impurezas. Mas, "se existe a vontade na tenebrosa angústia, ela forma para si, novamente uma segunda vontade de levantar voo para fora da angústia"⁸¹. E, num circuito rápido, o ser do grude é de novo suplantado pelo ser da mão. O grude traz, então, a vontade do desgrudar, puxar a pele, retirar camadas.

Ernest Gombrich⁸² refere-se às imagens de cera, do período Renascentista, como imagens inquietantes. Material com algumas características do látex, muito utilizado para trabalhos com fôrma, cópias, em busca de semelhanças. Tão semelhantes que ultrapassariam a fronteira entre o símbolo e a realidade. Um excesso, uma semelhança extrema, tão direta que a 'realidade' da imagem ofusca, empurrando o

81 As matérias da moleza. A valorização da lama. In: BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 93.

82 A concepção renascentista do progresso artístico e suas consequências. In: GOMBRICH, Ernest. H. *Norma e Forma*. Estudos sobre a arte da Renascença. São Paulo: Martins Fontes, 1967, p. 69.

símbolo e, portanto, seu valor significativo, seu conteúdo ideológico, para um segundo plano. Horst Janson⁸³ vai além e nega seu lugar na história da escultura, a todas as produções triviais e sempre com tendência para o *mauvais genre*, pois executadas em um material que, segundo ele, é de tal maneira propício ao realismo bruto, que é completamente inadequado á criação de um estilo.

“O mais profundo no homem é a pele”⁸⁴. Limite entre profundidade e superfície, área de trocas entre o virtual e o real. O látex não é pele, mas é sensação de pele, recebe na superfície todos os estímulos, provoca o háptico⁸⁵. Os cinco sentidos são prolongamentos do sentido do tato⁸⁶. As experiências sensoriais são modos de tocar. Nosso contato com o mundo tem lugar na linha limítrofe do eu, através de partes especializadas de nossa membrana envolvente.

Na opinião do antropólogo Ashley Montagu,

[...] a pele, o mais antigo e sensível de nossos órgãos, é nosso primeiro meio de comunicação e nosso protetor mais eficaz. [...] inclusive a transparente córnea do olho está recoberta por uma espécie de pele modificada. [...] o tato é a modalidade sensorial que integra nossa experiência de mundo conosco mesmo⁸⁷.

As percepções visuais se fundem e se integram no *continuum* háptico do eu, meu corpo me recorda quem sou e em qual posição estou no mundo. Meu lugar de referencia, memória, imaginação e integração.

Nesta experiência com a matéria seiva, que se faz pele, estímulo todo meu corpo, meus músculos e meus sentidos. À visão fenomenológica proposta por Merleau-Ponty⁸⁸, principal referencia para esta investigação, incluo essa pele que amplia o olhar, atingindo espessuras anônimas, envolvendo pela espacialidade, interioridade e hapticidade, como carne

83 JANSÓN, Horst. W., *A História Geral da Arte*. São Paulo: Martins Fontes. 2001, p. 215.

84 VALÉRY, Paul (1871-1945). *L' idée fixe, ou deux hommes a la mer*. Paris: Gallimard, 1934.

85 Háptico – tudo aquilo referido ao contato, especialmente quando este se usa de maneira ativa. A palavra não está incluída no Dicionário da Língua Portuguesa e provém do grego *háptō*, *haptikós*, (que pode apalpar, tocar, relativo ao tato). A sensação do tato é uma das primeiras que desenvolvemos, ainda no feto, e sua posterior evolução, à medida que nos tornamos adultos, depende muito de outros sentidos, em particular da visão. Que algo seja háptico quer dizer que pode transmitir sensações táteis. O tato e o movimento nos proporcionam a chave para que o olho conheça a tridimensão. (Ver) RIEGL, Alois. *Industria artistica tardoromano*. Firenze: G. C. Sansoni, 1953.

86 PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 10.

87 Id. ibidem.

88 Em lugar do olho cartesiano de espectador exterior, o sentido de ver, em Merleau-Ponty, se apresenta como uma visão incorporada. “Nosso corpo é tanto um objeto entre objetos como aquele que nos vê e toca”. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 20.

do mundo, em supressão ao olhar cartesiano, nítido e focado, que nos enfrenta com o mundo.

Outra matéria estimulante ao tato e ao cheiro, que permeia o uso do látex e da cera, é a gordura. Comento aqui, o uso que o artista visual Joseph Beuys fez em muitas de suas obras – para ele, uma matéria com aparência caótica e indeterminada. Com ela, Beuys não discutiu a questão da escultura, mas a constelação de energias que a matéria escultórica pode colocar em jogo. Não se tratava, também, de praticar com materiais específicos, mas de provocar vontades, pensamentos, sensibilidades. Essa é uma fase em que o artista trabalha com materiais ‘pobres’, formando seu próprio inventário: feltro, gordura, animais mortos, cobre, enxofre, mel, sangue, ossos. Naquela época, 1950, eram materiais indignos da arte. Ele dizia: “a matéria, em estado bruto, oferece matéria para reflexão”⁸⁹.

Os corpos-pele que crio não são um protesto, apenas uma intenção de levar a um olhar mais estranhamente íntimo, instigando impressões de interioridade e exterioridade, de tempo e de duração, de vida e de morte. Beuys opta por trabalhar com matérias moles e orgânicas, e é nesse sentido que me aproximo de sua obra. O mole tende a constante atualização, algo que está sempre inacabado. Matérias que se opõem à eternidade do mármore, apontando sempre para um porvir. Há também em Beuys outra predileção que me identifico: a atração por cheiros, não só perfumes, fragrâncias, mas odores originários, cheiros de mofos, de betumes, de ceras. Cheiros que exalam das prateleiras, dos ateliês dos artistas que optam por trabalhar com matérias orgânicas, como se exalasses de um corpo, nos transportando para o mundo repleto da memória. Charles Peirce descreve a “tendência notável que os odores tem de se apresentar, isto é



Imagem 44: Joseph Beuys. *Sem título*. Torsos de bronze, cera, borracha, cartão e lápis, 1948-1950.

89 Depoimento do artista. In: BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp. 16-17.

de ocupar todo campo da consciência”⁹⁰, uma extensão de nossos sentidos, uma invasão. Fico marcada pelos cheiros, eles criam e imprimem um espaço dominante. A experiência com o látex, solventes, ácidos, betume, e outras matérias que fazem parte da criação dos corpos-pele, me aproximam das atitudes propostas por Beuys, revertendo o desconforto olfativo em uma atração.

E o que resta da experiência com os ‘corpos-pele’?

Esse fazer me impulsiona, meu pensamento se faz líquido, rugoso, emborrachado, se transmuta em matéria, – goma, gordura, talco, pigmento. Elas conservam suas naturezas, acompanho seus movimentos que penetram, se alastram, encobrem, desgastam, enrugam, às vezes tão lentamente, que me ponho a fazer mais um e mais um, permanecendo no detalhe de seus estados de desigualdade, compartilhando seus tempos, apreciando seus cheiros. Um seca rápido e escurece, absorvendo o tanino da madeira em que estava em contato, outra é mais fluída, se esparrama ligeiro e forma uma película translúcida. Complicam-se, se enriquecem entre si, se fazem soltas em lugares não pré-determinados.



Imagem 45: HKanaan. *Policorpos*. (detalhe), 2008.

90 PEIRCE, Charles (1893-1914). *Ecrits sur le signe*. Paris: Editions du Seuil, 1978, p. 125.

Posso pensar que o encontro entre o meu corpo com os corpos das matérias que entram na ação provoca as marcas que serão a obra?

Trabalhar com látex, sentar-me no solo para espalharlo, sentir sua textura, retirá-lo de minhas mãos depois de seco – como se retirasse uma pele – me remete à casa de meus avós, em que sentar-se no chão era o mais usado para conversar, comer, ou ler. Também lambuzar as mãos, mas com os doces melados, com as comidas cheias de especiarias, exalando aromas de azeite e zaatar. Em grandes festas, os adultos comiam sempre com as mãos o fígado cru de carneiro, temperado com hortelã, sal e pimenta do reino. Para mim era, ao mesmo tempo, atraente e repulsivo, mas ficava sempre em algum canto em que pudesse olhar aquela cena prazerosa e cruel. Trabalhar com tapetes de pele látex, cobrir o chão, pisar sobre eles, tirar uma pequena sesta; fazem com que me sinta naquelas grandes salas, repletas de têxteis exalando cheiros, cores e texturas, entremeadas pelas narrativas do médio oriente. Extravagância e prazeres nos gestos, na entrega dos corpos, na refeição que é rito, é tato, contato, sabor, cheiro, cores.

A maneira como o látex ou a tinta reagem é o mais importante, e não a determinação da cor ou a margem deixada com exatidão no papel. Nesse diálogo mais aberto, mais lento e mais próximo com o processo, procuro perceber o gesto que revela a relação do corpo com o espaço exterior. O mesmo látex e a mesma tinta tomarão uma infinidade de aspectos distintos, segundo eu os jogue com força, mais do alto, sobre mármore ou madeira, mas devo deixá-los encon-

trar seus sentidos. O aspecto e a maneira que se posicionam é o que translucidará na forma. Manchas, grumos, matéria irresponsável. As horas transcorrem sem pressa e, quando olho, aparece em frente a mim uma evidência como uma queimadura, uma fissura, uma estria dilatada, ali estão, onde antes era água e pigmento, ou o látex como um branco lençol. Aos poucos vou aprendendo mais sobre a espera.

Mais uma etapa de meu trabalho. Ele está apenas mudando de estado. Uma substância no tempo, que modifica minha temporalidade. A experiência com o viscoso remete a experiências íntimas, põe em jogo valores antigos que o são tanto para indivíduos, quanto para a espécie humana.



Imagem 46: HKanaan. *Policorpos* (detalhe), 2009



Imagem 47: HKanaan. *Policorpos* (detalhe), 2008.

As imagens são as marcas de nossas pressões cotidianas obsessivas, deixadas pelos nossos próprios passos. Imagens manchas que se repetem no papel que rasgo, no látex que arranco do solo com restos de pó de limalha, de talco ou de breu, utilizados no procedimento da litografia, nos pedaços de metal enferrujado que se grudam, no rótulo fan-

tasma, gravado a mais de cem anos, que ressurge na pedra litográfica. Policorpos, imagens errantes, eles se substituem infinitamente; são feitos por imagens múltiplas, em um campo paradoxal que une e desintegra o fixo (técnica) e o transitório (experimental), num mesmo lugar.

Às vezes reluto, não quero falar das palavras, dos objetos, apenas das sensações, do enfrentamento com o incorporal, tentando não separar a experiência pelas linguagens. Como dizer, o ver, o sentir? Me pego navegando entre as correntes da aguada litográfica e me perdendo entre as dobras do látex, na busca da expansão do momento, caminhando sem direção fixa, pela atração de um corpo vibrante que alimente as 'diferenças' na técnica. Mas a técnica me faz raciocinar e perceber que os elementos não se findam, mas, ao contrário, podem também se propagar em intensidades pelo tempo e espaço.

VERTENTES DA GRAVURA ATUAL

A discussão relativa à definição de Gravura tem sido evidente em diferentes pontos do mundo atual. Grandes mostras, bienais e trienais fazem chamada específica para artistas que trabalham com obra gráfica contemporânea. Com elas podemos acompanhar a gravura no cruzamento de linguagens, na diversidade de suportes da imagem e na apresentação do espaço expositivo. Exemplifico alguns eventos e artistas atuais, a fim de ir situando para o entendimento da gravura que vou chamar de experimental, quer na sua conceitualização, quer na possibilidade de encontrar uma definição que corresponda a uma formalização.

Cito a mostra L'Empreinte, em Paris, 1996. Uma das mais divulgadas, e mais recente, em 2010, a Philagráphika na Philadélfia, e duas importantes na Espanha, que pude acompanhar de perto: Estampa em Madrid, e Ingráfica⁹¹, na cidade de Cuenca. Menciono, no Rio Grande do Sul, a montagem da mostra Impressões, no ano de 2003, reunindo um grande número de gravuras nas novas vertentes. Desde 1950⁹², muitos foram os grupos que se reuniram em torno da gravura, levando o sul do Brasil a ser uma importante referência, refletindo como opção de linguagem nos atuais currículos universitários e em outros espaços de fruição das artes.

Ao longo da história, a arte gráfica vai adquirindo nomenclaturas e usos diversos. Mais recentemente, como propostas para critérios de seleção em mostras e acervos, identifiquei algumas que se dirigem ao uso da matriz.

Entre elas, as que recebem a nomeação de: matrizes de reprodução, aquelas que suscitam uma simbiose, criada a partir da impressão de uma matriz, e um suporte, sem visibilidade específica, se assume no plano da estaticidade, mantendo relações formais idênticas de impressão para impressão e, por aí, vinculando-se ainda a uma tradição de múltiplo. Nas chamadas matrizes evolutivas, já atua um conceito subjacente à produção de gravura dita experimental, em que as matrizes não só evoluem internamente de impressão para impressão, mas, também externamente, mantendo com o suporte relações formais sempre diferentes. Aqui, o suporte também já não é um objeto passivo e receptivo a qualquer matriz. Trata da criação dinâmica de interações únicas entre espaços gráficos: por um lado a matriz, por outro, um suporte transformado em espaço gráfico dinâmico, capaz muitas vezes, de suportar uma única impressão, criado exclusivamente para esse fim. A ideia da interatividade exclusiva entre matrizes e espaços gráficos, tem bastante a ver com a



Imagem 48: Ana Bella Geiger. *Little scrolls*. Folha de chumbo, gravura em metal, serigrafia, desenho, colagem e papel pergaminho. 10 x 50 cm cada, sem data.



Imagem 49: Liceu de Artes (grupo de Curitiba/Br.), litografia em papel de presente, 1995.

91 Na Ingráfica (Segundo Festival Internacional de Grabado Contemporaneo – 6 de nov à 13 de dez, 2009.) participei como artista convidada no curso ministrado pela artista argentina Alicia Candiani. Alicia foi vencedora do Premio CIEC – La Coruña Espanha 2010 – com fotolitografia. É fundadora, e atual diretora, do Centro de Arte Grafica Proyecto ACE, um dos grandes espaços de investigação sobre arte gráfica, na cidade de Buenos Aires, Argentina.

92 Grupo de Bagé, composto por Danúbio Gonçalves, Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues e Carlos Scliar.

proposta de reflexão em nível internacional, nomeadamente em relação àquilo que poderia ser chamado de *geographic transfers*, e que passa pela inscrição, reprodução ou impressão das marcas deixadas na terra por organismos vivos, pelas tensões críticas que derivam da expansão formal de suportes, que sustentam estas impressões. Passa pela violência, pela guerra, pelos conflitos humanos e pelas cartografias mentais e físicas, enquanto mapas e diagramas das deslocções. Aqui vejo, para além da aparente aleatoriedade das marcas deixadas pelas deslocções, também, a transformação do suporte provocada por essas marcas. Em outras palavras o que subjaz a essa ideia é a interação dinâmica entre marcações matriciais e suportes contidos ou expandidos, numa relação associativa específica. Esta dinâmica amplia, retorna e desvia da matriz gráfica visível, que vem desde a pegada à imprensa, à internet, e continua, contemporaneamente, o longo percurso histórico do múltiplo.

Uma artista contemporânea que me instiga com seu trabalho é Kiki Smith⁹³. Ela me foi lembrada por uma colega, que também trabalha com gravura e mora na Costa Rica, levando em sua bagagem muita referência de artistas e ateliês norte americanos, onde os *'prints'* são, com frequência, explorados enquanto possibilidade artística do múltiplo.

Embora a obra de Smith se encontre categorizada como artista do universo imaginário e simbólico do feminino, procuro ver o algo mais que resiste a uma restrição como uma artista de gênero. Seu trabalho aponta curiosidades em sua atitude com a gravura, com a matéria que se faz corpo e com os diferentes modos de atuação e apresentação da obra gráfica e seus entornos. Ela mesma declara: “Dizem que minha obra representa muitas mulheres, mas o que faço é levar matéria de um lugar a outro, e isso não tem muita especificidade de gênero”⁹⁴.



Imagem 50: Lynne Allen. Sapatos montados com calcografia em papel feito à mão. 8 x 21 cm, 2004.



Imagem 51: Gabriele Gomes. *Out door* apresentado na XII Mostra da Gravura de Curitiba/Br, 1995.

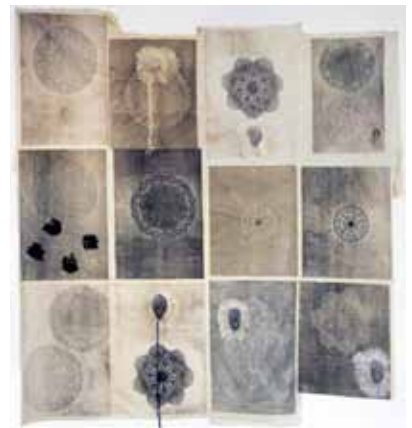


Imagem 52: Kiki Smith. Litografia, monotipia, relevos e adição de papel nepalês.

93 Kiki Smith nasceu na Alemanha, Nuremberg (1954), muito em breve se trasladou com sua família a Nova York, onde vive hoje. Compartilhou um ambiente junto a Jackson Pollock, Mark Rothko e Richard Tuttle.

94 SMITH, Kiki In: catálogo de 'A Gathering', exposição retrospectiva, 1980-2005 Kiki Smith.

Frente a uma era dominada pela invenção e inovação, seu trabalho se mantém numa visão muito pessoal, incluindo objetos, esculturas, obra gráfica, onde aparecem materiais, ícones e causas sem novidades, coisas do cotidiano. Em uma miríade de materiais (entre têxteis, fibras, papéis, vidros) associados ao fazer manual, elabora um entretocado vocabulário de degradado, rebaixado e desdenhado, inserindo um estilo pessoal e deixando sua marca em tudo que apresenta. As gravuras ela imprime em papel nepalês, e as apresenta coladas, redimensionando a imagem impressa, reiterando o assunto que lhe é necessário abordar.

Criada em ambiente de atelier, na convivência com seu pai, Tony Smith, Kiki, ainda criança, elaborava pequenos objetos em papéis muito comuns que viriam a ser grandes esculturas. Também experimentou a produção em série de pequenos elementos em cartolina, que, formando módulos, lhe permitirão mais tarde elaborar peças com a multiplicidade oferecida pela gravura. Esta tentativa por assumir uma tendência em manter as mãos ocupadas com atividades repetitivas, derivou em conceitos complexos e elaborados na sua maturidade. Em um catálogo⁹⁵ que abrigou uma de suas retrospectivas, e em vários museus visitados na Europa, tive oportunidade de ver muito de perto sua obra. Um só lugar e sempre diverso, ali, há uma mágica caprichosa, sensual, divertida, hipnótica e escatológica. Seu trabalho se nutre e se beneficia pela contaminação de sua atitude experimental e, ao mesmo tempo, comprometida com cada matéria utilizada. Bronze, cera, silicone ou papel, qualquer material é factível de ser modelado por Smith, para representar diferentes aspectos do humano, enormes figuras de corpo inteiro, pequenos fragmentos incansavelmente multiplicados pela matriz geradora da forma primeira. Seu universo plástico se ampliou com novas vias de pesquisa que complementaram



Imagem 53: Kiki Smith. *Moons*. Litografia em papel nepalês, 166 x 163 cm, 1993.

95 SMITH, Kiki. *A Gathering*. New York: MOMA, 2007. Catálogo da exposição retrospectiva, 1980-2005.

as formas humanas com aspectos subjetivos relacionados à religião, ao folclore, à mitologia, à natureza.



Imagem 54: Kiki Smith. *A man*. Litografia em papel nepalês. 777,2 x 85 cm, (2 variantes), 1990.

A artista explora maneiras de falar da mortalidade e do corpo humano, seus órgãos, fluidos e sistemas. Ao mesmo tempo, Smith foi encontrando uma equivalência entre a delicadeza e a força dos corpos com as dos materiais e, assim, existindo relação entre a fragilidade da pele e dos papéis feitos à mão, ou a flexibilidade da forma de alguns órgãos com a cera e o plástico. O campo se ampliou, cada vez mais, e uma vez dominadas as questões físicas, nos anos noventa, aumentam o vocabulário corporal e sua relação física e significativa com o meio social.

Kiki Smith sempre esteve interessada no processo, no envolvimento com o trabalho que se faz no tempo.

É muito agradável fazer algo, e que isto não se resolva de imediato. Eu acho que tudo tem que ser um ensaio, uma tentativa. Se provares a cada dia algo diferente, necessariamente você encontrará algo bom, algo servirá.

Faz algo baseando-se em tentativas, uma após outra.
Diz Kiki Smith:

Eu penso a cada dia: algo bom pode passar hoje, assim inicio o dia muito comprometida com a ideia de tentar algo novo, que me brinde uma mudança. Não precisamente acho que em minha mente se produza uma mudança física, ou alguma manifestação de mudança concreta, mas é um pouco como acumular ideias, você sabe, uma espécie de massa de coisas que percebo, acúmulos de ideias que tomam forma na matéria. Assim é como transcendem e transmigram as coisas todas, sempre de um estado a outro. A arte é algo que se movimenta, é o trabalho que apresenta esse movimento, isso que nos é sempre diferente⁹⁶.

Aprender a observar, viver percebendo o que sucede no ambiente e na consciência. Algo que nos remete a sutis variações, apreensão das coisas que se tocam e que nos tocam. Nosso corpo, no contato trazido à consciência, alimenta-se pela diversidade.

A artista compara o trabalho da gravura com o nosso corpo, dizendo que somos todos feitos da mesma matriz e, ao mesmo tempo, somos únicos. Esse olhar é relativo à sua religiosidade que também a faz pensar que o procedimento de imprimir, um exemplar atrás do outro, parece um rosário que vai avançando e se repetindo. O trabalho de Kiki Smith explora o corpo como um receptáculo de conhecimentos, crenças e histórias. Este corpo de trabalho evoluiu para in-

96 Smith, *ibid.*.

corporar animais, objetos domésticos, narrativas da mitologia clássica e contos populares.

Smith virou a tradição figurativa de dentro para fora, criando objetos e desenhos baseados em órgãos, células e sistema nervoso.



Imagem 55: Kiki Smith. *My blue lake*.
Fotogravura à la poupée inking e litografia
sobre tout cas paper. 111 x 210 cm, 1995.

CORPOS TEMPORAIS

Na gravura, o fator tempo se insere em sua origem, em virtude de sua articulação, como algo sequenciado. No desvio, para além dos resultados qualitativos relativos a uma edição, observo que ela está feita de múltiplos tempos que definem e diferem as reações e formas adquiridas ao longo do procedimento; desde o preparo da matriz, a imagem sendo feita e memorizada na pedra, até sua estampagem. Existem muitos momentos na imagem gravada, e vários gravadores já trabalharam, e trabalham, com o momento chamado ‘prova de artista’. As impressões feitas antes de uma tiragem numerada (para os que mantêm as convenções), um testemunho da passagem do tempo e da transformação da imagem, até que o artista prove como a ideal para ser editada. Essas provas podem ser consideradas não só como um documento historiográfico, mas, também, como uma entidade estética.

O artista Anish Kapoor⁹⁷, por exemplo, realiza suas obras gráficas, em extensos períodos de tempo, considera cada exemplar impresso, como um estado de imagem, afirmando a cada etapa, um caráter de individualidade, vivenciando no fazer, as temporalidades a que somos submetidos. Como na série em que aplica uma variação do *lavis* calcográfico⁹⁸, atacando diretamente a matriz de metal com pincel encharcado de ácido corrosivo. Cria atmosferas de luzes e sombras, provocando-nos com imagens em estreita relação

97 KAPOOR, Anish. Nascido em Bombaim em 1954, Kapoor cursou a Doon School, em Dehra Dum, em seu país natal. Mudou-se para a Inglaterra em 1972, onde continuou seus estudos, desta vez no Hornsey College of Art e na Chelsea School of Design. Começou a ganhar notoriedade internacional no início dos anos 80, sendo considerado um dos escultores britânicos que vinham explorando novos estilos de arte.

98 Efeito de manchas, executado com pinceladas de ácidos que corroem a matriz de metal.

com partes internas de nossos corpos, feitas pela corrosão. Temporalidades do orgânico, do conhecido e íntimo, mas, também, do desconhecido, do outro, entrevisto e imaginado. Preparar um *lávís* proporciona essa dimensão atual do desconhecido, do movimento da forma que se faz, uma sensação de mobilidade, de liberdade, para meus gestos e para matéria que não se limita na forma rígida que eu poderia impor, uma mobilidade incorporada no sensível. A liberdade⁹⁹ que menciono, é o que vai contra o tempo cronológico, mensurável, métrico, esse deve ser distinguido de uma ‘duração’¹⁰⁰, que é pura qualidade, que não escoar de forma mecânica como um relógio, mas, ao contrário, qualitativamente ligada à vida, como uma incorporação fundamental na existência. O fazer da gravura me proporciona esse tempo qualitativo, intenso. Momentos de multiplicidade temporal, uma variação que poderia ficar descartada se estivesse somente ligada ao tempo estipulado nos manuais técnicos.

O conceito duração encerra uma dupla ideia: passagem e conservação. Para que haja mudança, ou diferenciação, é necessário que alguma coisa passe, tenha passado e se conserve. O conceito de tempo como duração requer uma passagem em direção ao passado e uma conservação desse passado, um reservatório de tempos. Sem esses dois aspectos, não existe o tempo que dura, um tempo contínuo, em que passado presente e futuro coexistem. O momento presente não é um recomeço do zero. Cada ato, cada momento, convoca as experiências passadas (conscientes e inconscientes) e as reativa, isto é, torna novamente viva, atual, ou consciente, nossa experiência anterior. O que não está concretizado não deixa de existir, ao contrário, nos constitui como um futuro anterior. Faço mais uma metáfora com a matriz litográfica: visualizando o que cada imagem impressa traz consigo, a que estava desde o começo da edição gravada no

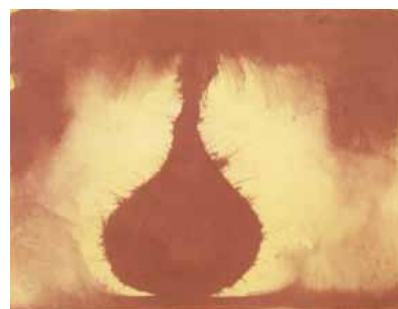


Imagem 56: Anish Kapoor. *Sem título. Lávís* calcográfico, 30 x 45 cm, 1995.

99 Essa forma de entender a liberdade teve uma enorme influência em filósofos como Gilles Deleuze e Michel Foucault, pois a liberdade deixa de ser um atributo atemporal de um sujeito, passando a ser um movimento temporal responsável pela construção do sujeito.

100 BERGSON, Henry (1859-1941). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

fundo dos poros da matriz. Assim como nós, matrizes com memória, a qual reaparece quando reativamos nossa consciência. Toda vivência da consciência faz surgir a lembrança, que a torna possível, segundo os diversos graus de possibilidade. Essa relação com o passado é sempre singular, porque existem infinitos modos de se relacionar com esse tempo anterior. Num certo sentido, o presente é diferente, porque o passado retorna sempre de forma diferente, enriquecido a cada retorno. A imagem é sempre a mesma na matriz, mas é impressa pelas diferenças trazidas do passado para o presente, inseridas nas reações que ocorrem no interior da pedra, e em minha consciência, uma diferença no meu tempo intenso e como vivo em relação a ele, pois é nele que atuo.

Em contato com gravuras do artista gráfico Marco Buti – artista já mencionado neste estudo – sinto a necessidade de um olhar que suscita uma recorrência sutil no tempo e na memória. Ele fala: “Memória pode ser pensada não como aquilo que ficou para trás, mas como o que está sempre presente. Em sigilo, circula ininterruptamente por nossa alma, abastecendo de sentidos e identidade nossos pensamentos, palavras, gostos, ações”¹⁰¹. Sobre suas gravuras da série dos círculos, Priscila Sacchettin comenta: “Marco parece criar uma metáfora visual da memória, pois, assim como esta, esses círculos problematizados, com seu equilíbrio abalado, apresentam-se como forma estruturante apesar de instável. Os círculos, assim como a memória, exercem seu poder com discrição, possuem uma onipresença ameaçada”¹⁰². A matéria traz sua memória, carrega uma existência gravada. Para quem trabalha com matriz, a memória é palpitante, algo entre a presença e a ausência, a potência e a fragilidade que, assim como a nossa, pode ser apagada. “Porém note-se, não totalmente, pois o próprio ato de apagar deixa novas marcas na matriz, e na estampa: da

101 BUTI, Marco. Depoimento do artista. In: MARTINS, Alberto (Org.). *Ir até aqui*. São Paulo: estação Pinacoteca, 2006, p. 51.

102 SACCHETTIN, Priscila. Esboço de um percurso. In: *Ibid.*

tentativa de apagar lembranças resulta uma nova lembrança, a da própria tentativa”¹⁰³.

É instigante acompanhar o procedimento da gravura até os Policorpos como corpos temporais, como imagens em constante atualização, uma montagem de tempos que revelam um paradigma próprio. Parece que ali a temporalidade atua como procedimento crítico, como dimensão do sujeito que tem por base a ideia de uma dialética aberta, em espiral. A dinâmica da memória age como o princípio ativo dessa montagem, ela traz a possibilidade de investigar as correlações e os diálogos existentes entre os tempos presentes na obra, entrelaçando as totalidades que os constituem. Um estado de movimento destinado a nunca chegar. Transitoriedade de espaço, de tempo, de suporte, de origem, de destino. Aquilo e isso, numa permanente mutação.

Busco a memória, não como um passado parado, mas como o que ativa os tempos. Nesse sentido, o anacronismo passa a um mecanismo aglutinador, pois supõe uma reunião entre os diversos modelos de tempo. Ele me indica que em cada presente várias dimensões temporais se relacionam. A memória decanta o passado de sua exatidão, é ela que me reconfigura entrelaçando as camadas. É uma oportunidade para fazer relações pessoais singulares.

O movimento de ir e vir, que sinto por entre essas temporalidades, constrói uma imagem que me suscita encará-la como uma imagem aberta, pois sua constituição busca uma completude, mas, ao mesmo tempo, aponta para sua impossibilidade. Nesses espaços de tempo, nas esperas, no olhar corporal, há construção e reconstrução, inseridos no pensamento da descontinuidade, do inacabado. Não há previsão do número de exemplares, nem de quantas lâminas de látex serão feitas, não sei da exata potência da pedra, não sei da reação do látex naquele dia, também, tudo dependerá do



Imagem 57: Marco Buti. *Círculos*. Ponta-seca, 45 x 45 cm, 1991.

103 BUTI, op. cit.

embate com o espectador. Partindo dos interstícios que se apresentam no procedimento, vou reformulando conceitos, fugindo à consecução única da técnica de edição, pois cada imagem possui uma temporalidade específica que interroga e reinventa, constrói e reconstrói, valendo-se de sua própria história.

O processo com os Policorpos ‘corpos temporais’, instaura-se no entre da construção e do esquecimento, da reconstrução e da lembrança, onde trabalham temporalidades heterogêneas. O tempo presente, considerado como origem, rompe o curso da história, reelabora imagens, que circulam em um tempo aberto; cada imagem que aparece nesse processo de substituição já surge com o espectro de sua ruína. O tempo do agora se apoia sobre uma observação complementar: o tempo passado. O agora e o não mais agora, novas formas a cada movimento, formas que se juntam às anteriores e se reconstroem dos restos. Essa montagem/remontagem de singularidades está inserida em um contexto que interroga a estrutura do tempo. A variação representada pela metamorfose, pela multiplicidade, e a coexistência dessa multiplicidade, são algumas das características que sinto coincidirem com as imagens dos Policorpos. Um processo de engendramentos que refutam a imagem do exato.

Encontro coincidência em Charles Baudelaire, na ideia de que a memória não absorve a exatidão, mas resgata a impressão causada pelo objeto, fazendo um jogo entre o que é marca e o que é impressão, o que é resgate, e o que é ruptura. [...] “todos os bons e verdadeiros desenhistas desenham conforme a imagem escrita em seu cérebro, e não conforme a natureza”¹⁰⁴. O uso da memória implica em uma forma especial de registro, pois ela traduzirá essas impressões, que serão diferentes a cada aparição.

104 BAUDELAIRE, Charles (1821-1867). *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Sandre, 1964.

Vejo esses sintomas¹⁰⁵ na obra de Louise Bourgeois, quando abre o caminho da coincidência e da simultaneidade entre o que se passou e não se passou, entre o passado e o futuro desconhecidos. Nunca é somente o corpo, na fisicalidade da escultura, o único foco de seus trabalhos. Perpassa por essas peças sempre algo de indecível, no referido interior da memória. Espaço sem espaço, local sem habitabilidade fixa, ou delimitável, sem reminiscência possível. Ou seja, nunca um 'isto foi', em Louise Bourgeois, pode ser trazido para o objeto. Concretamente são testemunhos disso as suas celas, ou células, que produziu ao longo da década de 90, elas nos informam que o interior da memória é um espaço habitado, e a habitar, pelo receptor, sem sentido previsto, pois toda a temporalidade é de irrepetível, e de impossível restauração. Logo, presentificação.

É um tempo suspenso que vejo inserido no seu processo, mas é, ainda, uma sobreposição de temporalidades. Pelo menos parece a intenção, pela heterogeneidade, afastar a obra do plano da representação, para situá-la em um outro território perceptivo. Ou no conflito, para alguns autores, entre os espaços da neurose, terreno do indivíduo, do fechado e do chamado acesso direto à desterritorialização do inconsciente, atingindo, então, um terreno coletivo e aberto, porque fala da vida e dos desejos, sem particularizar.

Louise é uma protagonista, quando enuncia a importância das pulsões e impressões no ato da recepção, ou no momento de produção da obra, de qualquer obra, desvinculando-se dos rigores neo-construtivistas, disseminados naquele momento em que produzia ainda no minimalismo. Bourgeois remete para a valorização estético-conceitual do primado das sensações.



Imagem 58: Louise Bourgeois. *Mulher espiral*. Calcografia, 26,5 cm x 18 cm, 2003.

105 Sintoma – o coloco aqui com base no termo utilizado por DIDI-HUBERMAN (2000a, 1998a), como aquilo que gera a forma, recorrente nos seus livros *Devant l'image* e *O que vemos o que nos olha*. Este termo, se aproxima do termo freudiano no sentido meta psicológico de 'algo em se fazendo'.



Imagem 59: Louise Bourgeois. *Aranha*. Aço e materiais diversos. 444,5 x 6665,4 x 518,1 cm, 1997.

Continuando sobre a obra de Louise Bourgeois¹⁰⁶ – artista muito presente em meus estudos – o que me atrai é o que ela explora dos campos relacionais que nos constituem. Ela diz de suas peças “são tão delicadas como as próprias relações humanas. Olham-se umas às outras e se sustentam mutuamente”¹⁰⁷.

Menciono a artista também pelo fato do deslocamento que ela arremete, embora que na escultura e em uma época em que ainda era infrequente o conceito de ‘ambiente, instalação’, e os seus envolvimento com os afetos corporais. Na exposição da *Peridot Gallery*, aparece um questionamento precoce e surpreendente da visão objetual. O espectador, imerso em um tipo de experiência perceptiva diferente, passa a exercer um papel mais ativo: à medida que avança ao longo do espaço expositivo, não só descobre novos pontos de vista de cada ‘corpo’, mas, também, as relações entre esses, e entre a instalação e o visitante, vão surgindo novos significados.

106 BOURGEOIS, Louise. Nasceu na França, 1911, em 1938 trasladou-se para Nova York, onde desenvolveu sua carreira artística. Morreu em maio de 2010.

107 MAYAYO, Patricia. Louise Bourgeois. Madri: Nerea, 2002.



Imagem 60: Louise Bourgeois. *Célula VII*, materiais diversos, 207 x 220,9 x 210, 8 cm, 1998.



Imagem 61: Louise Bourgeois. *Avenza*, látex, 53,3 X 76,2 X 116,8 cm, 1968/69.

No princípio dos anos 50, do passado século, Bourgeois começa a fazer esculturas compostas por sucessão de fragmentos de madeira, gesso, casca e materiais diversos, espetados em uma barra de metal. Esses empilhamentos pontuais têm uma dimensão de reiteração compulsiva, que aparece, frequentemente, na produção da artista. Ela mesma fez referência, muitas vezes, às virtudes curativas da repetição: “repetir é uma forma de encenar as próprias obsessões, e encontrar alívio em uma re-experimentação da dor que termina, resultando sedativo, mas também aditiva, repetir leva a repetir mais uma vez”¹⁰⁸.

As ‘Femmes Volages’ de Louise, são figuras em espiral, submetidas a uma torção em direções que se enfrentam, e que podem terminar fazendo-lhe perder as coordenadas de referência. Girar sobre si mesma, como um peão, daí, algumas destas obras receberem o nome de ‘Femme Volage’ ou ‘Mulher Inconstante’. Essas torções me remetem as de Brassai em suas fotografias, as quais Bataille inclui no informe.

108 Ibid., p. 185.

Da dureza ao dócil, do sólido ao líquido, do geométrico ao orgânico¹⁰⁹. Alguns dos temas privilegiados de Bourgeois: a casa, que cobrava uma importância fundamental em seus *femmes-maison*, de fins dos 40, aparece, baixo a forma da guarida ou do ninho. Ela também persiste na relação ao corpo carne, nos seus cavernosos interiores, que guardam dessemelhança com o interior visceral. As guaridas têm um gancho em sua extremidade, e podem ser penduradas no teto, ou em uma árvore (a própria Louise, parece ter instalado uma dessas obras em um galho), subvertendo, assim, conceitos clássicos da escultura. Através de aberturas, percebe-se o interior destes refúgios, cheios de sulcos e corredores labirínticos, que lembram as profundidades de um ninho ou de uma gruta ou, como remeti antes, à cálida penumbra de um corpo carnal. A casa, o ninho, a caverna, o labirinto e o corpo, se transformam em avatares de um mesmo espaço originário, um jogo de equivalências metafóricas, que aparece com frequência a partir deste momento na obra de Bourgeois. Será o aspecto visceral e algo repulsivo destas obras o que surpreendeu a alguns críticos? Bourgeois participa nessa época, junto de artistas mais jovens como Eva Hesse, Alice Adams, Bruce Naumann e Gary Kuehn, entre outros numa mostra¹¹⁰ que confirma o surgimento de uma nova corrente escultórica frente ao emprego de materiais industriais característicos do minimal. Estes escultores incorporam materiais suaves e maleáveis, que produzem uma forte sensação de tatilidade, frente à regularidade modular das peças minimalistas. Uma dimensão de caos formal se introduz e, frente ao cultivo de formas geométricas simples, se impõe uma iconografia de óbvias ressonâncias orgânicas, e, inclusive, eróticas.

Esse viés com o erotismo se insinua já nos '*Softs Landscapes*' de Bourgeois, de 1967: montículos, erupções e excrescências, fabricados em látex, em borracha e, inclusive, o ala-

109 Em 1964 Bourgeois volta à cena artística com uma exposição na *Stable Gallery* de Nova York, que marca uma mudança na sua obra: no lugar da madeira começa a utilizar gesso, látex e resinas várias, materiais suaves e maleáveis, que parecem adaptar-se melhor ao caráter orgânico que adquire, a partir deste momento, seu trabalho. A primeira vista, e seguindo o princípio dialético que rege sua obra, estas esculturas, a partir de 1960, constituem um invertimento aos postes de madeira da década anterior: a essa rigidez se opõe a flacidez.

110 Na exposição *Eccentric Abstraction*, organizada por Lucy Lippard em 1966, na *Fischbach Gallery* de Nova York.

bastro, remetem à vivência interna do corpo. À diferença dos monólitos verticais dos anos 50, estes parecem desfazer-se horizontalmente, em um processo inquietante de liquefação. Suas formas bulbosas resultam ambíguas: podem ler-se como testículos ou como seios, em uma (con)fusão de gêneros que se transforma, desde este momento, em uma constante na produção de Bourgeois. Trata-se de obras antropomórficas, e também de paisagens, na medida em que caberia considerar nosso corpo desde um ponto de vista topográfico, como território, como montes e vales, cavernas e buracos.

CORPOS METASTÁTICOS

A partir do trabalho mais intenso com o látex, percebi que ele prolifera suas formas num sistema metastático, ou seja, a partir de um ponto, a forma vai se fazendo, e, muitas vezes, nem me dá tempo de interrupções ou interferências. A gravura apresenta, também, esses sinais em seu caráter de múltiplo, não estando em sua convenção de edição numerada. Vou empilhando exemplares, não sinalizo se são os primeiros, se estão com a mesma tinta, se mudou o papel.

Pequenas variações vão se contaminando e se multiplicando. Os Policorpos se disseminam e não os controlo completamente, apontando para o informe, forma conceitual que acolhe as diferenças nesta operação tecnico-poética. Cada sintoma latente da montagem que configura a instalação, cada impressão, colagem, sobreposição, suspensão, horizontalidade, descensão e retorno, são desviados, descentrados, auto-gerando outros corpos. Nada se faz idêntico, e o que se faz é um corpo expandido pela diferença, tanto na identidade do objeto visto, quanto na do sujeito que vê. A diferença se faz como elemento. A cada látex derramado e em-

borrachado, a cada imagem impressa e rasgada, outra se faz, remetendo às impressões que se prolongam. Cada exemplar de uma série, sendo já diferença, estará colocado numa relação variável com os corpos-látex, constituindo, assim, outras séries desprovidas de múltiplos não idênticos, procurando afirmar a divergência e a metástase da própria série. Cada coisa, cada corpo, tem sua própria identidade expandida pela diferença, cada qual, sendo só uma diferença entre as diferenças, pois a cada gesto, e a cada estado de transformação da matéria, vários eus se tornam possíveis, “uma questão ligada às releituras e fantasmáticas pessoais”¹¹¹.

Singularidade dos gestos, ressurgências, nossa insigne e fatal presença. Minha perturbadora presença e a dos primeiros homens, que não sabiam como exprimir sua enigmática existência, mas que a indicaram de maneira definitiva, quando gravaram as marcas de sua passagem, por meio de uma representação formal, nas paredes das cavernas. Eles imprimiam essa imagem para o tempo? Experencio momentos intensos, trazendo gestos pré-históricos a se combinarem comigo no agora. Uma hibridação do gesto inaugural do artista, com a técnica secular da litografia, e com ícones de uma biografia pessoal. É uma constatação de que tudo se repete na dessemelhança, na busca unitária do ser, signo primitivo, mas imperativo.

Juntos, litografia e látex, como Policorpos, que são corpos-pele, livros de artista ou retratos, vão espalhar-se pelos espaços expositivos desregradamente; pendurados, no chão, em cima de mesas, assumindo diferentes categorias. O termo que envolve os corpos metastáticos vem da medicina, e como proponho lidar com corpos, me pareceu pertinente seu uso para falar de como as formas se alastram numa variação incontrolada.

111 CATTANI, Icleia Borsa. Série e repetição na arte moderna e contemporânea. In: OLIVEIRA, Ana C. M.; FECHINE, Ivana (Orgs.) *Semiótica da Arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores/PUCSP/CNRSO, 1998, pp.193-200.

Discuti o termo ‘corpos metastáticos’ em um seminário da UPV, durante a semana de professores convidados da Universidade de Madrid, sobre Práticas expandidas: ‘Inscripciones pictóricas en el espacio tridimensional’¹¹², no qual apresentei meu trabalho com os Policorpos, e também os que trabalhei no cruzamento de litografia com infografia, ‘poros mix pixels’, que já insinuavam uma proliferação incontrolada. Como referencias, me foram apontados muitos artistas¹¹³ que processam suas obras como manifestações metastáticas, entre eles, Katharine Grosse, Jessica Stockholder, Cesar Delgado, Fabian Marcaccio, Iñaki Gracenea, trabalhos criados entre 2000/2010, que se colocam ao lado de obras de Robert Smithson, Jackson Pollock e Kurt Schwitters, com os mesmos sintomas.

112 Professor e crítico de arte, Victor Zarza. Coordenou o seminário, ‘Práticas expandidas: Incripciones pictóricas en el espacio tridimensional’, na 3ª Semana de Profesores convidados Universidade Politécnica de Valencia, Espanha, abril 2010.

113 (Ver mais em) www.space-invaders.com, www.districto4.com, Grupo Influxa.

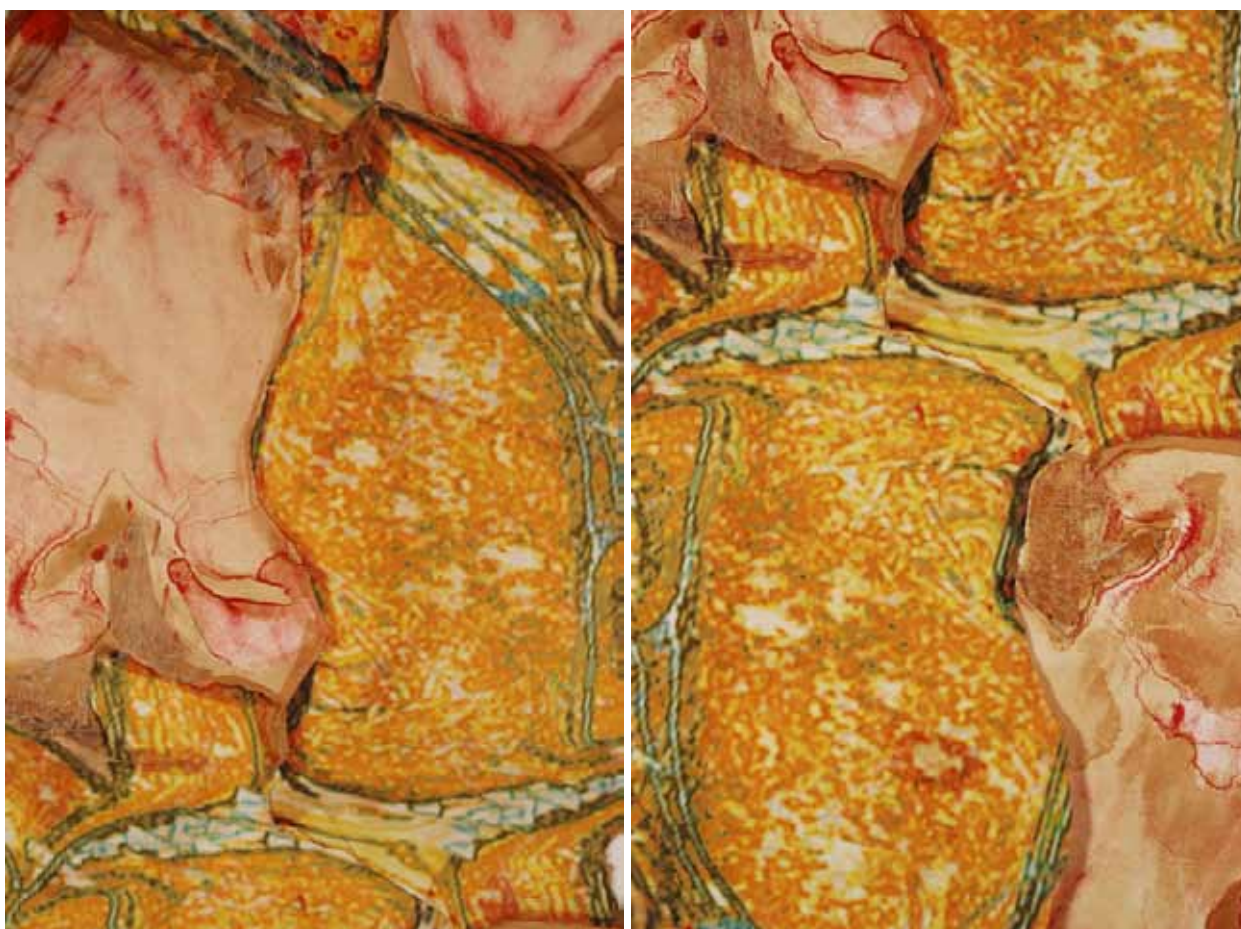


Imagem 62: HKanaan. *Poros mix Pixels*. Detalhe 120 x 250 cm (variável), 1998.

Constatei muitos artistas que trabalham com essa noção, deixando que se agregue outra imagem, outra matéria, outro objeto, a própria cor que se prolonga dela mesma, ou as manchas que se alastram. Elas vão tomando conta do espaço, sobem paredes, cobrem os móveis, se desmancham e se aglutinam num movimento desregrado. Uma lógica estrutural expansiva, uma invasão do entorno. O processo é parte da obra que flui quase num caos, deixando a explosão acontecer.



Imagem 63: Jackson Pollock em ação, 1948.



Imagem 64: Katharine Grosse. *Infinite Logic Conference*, acrylic paint, dry wall, corrugated plastic, 950 x 895 x 320 (500 max) cm, 2003.

Já não tenho onde pisar, o chão está repleto de material que já processou sua secagem, preciso abrir espaço. Minha mão se prepara para a carícia violenta. Começo a arrancar as peles-látex, com força, tenho ganas de vê-las se despegarem do plástico, do mármore, da madeira, se transformarem, mostrarem seu avesso, criarem seus acúmulos e seus rasgos, morrerem. Elas resistem, mas se soltam. O que são agora? Onde colocá-las?

Suspendo-as para que não se grudem, em varas compridas e finas, que pendurei paralelas ao teto. Soltos ao acaso, os pedaços de látex parecem estar se descolando do alto, em direção a minha cabeça. Seus tamanhos variam de um a cinco metros, largos, finos, rugosos, lisos, opacos, translúcidos. Seus corpos pesam, não se sustentam em si, pedaços se rompem e retornam ao chão. Metástases. Dali outros corpos se fazem.

Nariz saturado, músculos estirados, olhos lacrimejantes, enjos, ouvidos surdos do silêncio. Silêncio do porão, do não dito, do não permitido. Silêncio que exalta a percepção do sentido auditivo. Momentos de intensidade que combinam gestos pré-históricos comigo no agora. A gravura, a primeira manifestação do Eu nas paredes das cavernas, signo primitivo, mas imperativo, que me reconstrói, me repete e me ativa a criar, imprimir, multiplicar, arrancar, colar, arrebentar as peles para ver o que há debaixo e, na abertura do avesso, descobrir um outro corpo.

Um artista cujo trabalho acompanho, e que me remete a pensar essa imagem de desejo desenfreado que se desdobra sem fronteiras, é Javier Perez¹¹⁴. Conheci sua obra, também, em um seminário¹¹⁵ – na Escuela de Bellas Artes San Carlos, Valencia – onde apresentei meu trabalho e foi-me indicado o seu, pois se evidenciaram afinidades concei-

114 PEREZ, Javier, nasceu em Bilbao Espanha 1968. Vive, atualmente, em Barcelona, Espanha.

115 Seminário: Cartografias y Temporalidades Críticas en la Imagen Artística Actual. Profª Drª. Teresa Blanch/ U. Barcelona.

tuais. A obra de Javier traz a inquietude de fazer olhar aquilo que nos é familiar e próximo, mas em um grau de imprecisão, tornando difícil sua identificação a algo imediato de nossas vidas cotidianas. O artista apresenta suas formulações em diferentes linguagens como vídeo, esculturas e, também, desenhos. Diria que são narrativas de indagações muito íntimas, próximas a desejos ainda não reconhecidos e a medos latentes, onde o incerto se cobre com veladuras e esfumaçados, como um céu que ameaça desprender-se sobre nossa cabeça, pisadas que não tocam o solo, personagens com a materialidade gasosa, o esforço sem meta, nem recompensas. Um desejo latente, que toma corpo em materiais orgânicos, instáveis e quebradiços. São peças aparentemente frágeis, instáveis, remetem ao incontornável, mas não tem o lado repugnante de matérias que se desfazem.

Elejo este artista para comentar, em primeiro lugar, por situar suas peças em torno do mais recorrente que é o corpo, e que ele não concebe como um organismo unitário, senão como uma acumulação de órgãos e partes de alta concentra-



Imagem 65: Javier Perez. *Anatomia do desejo*. Porcelana e vidro, 90 x 280 x 120 cm, 2000.

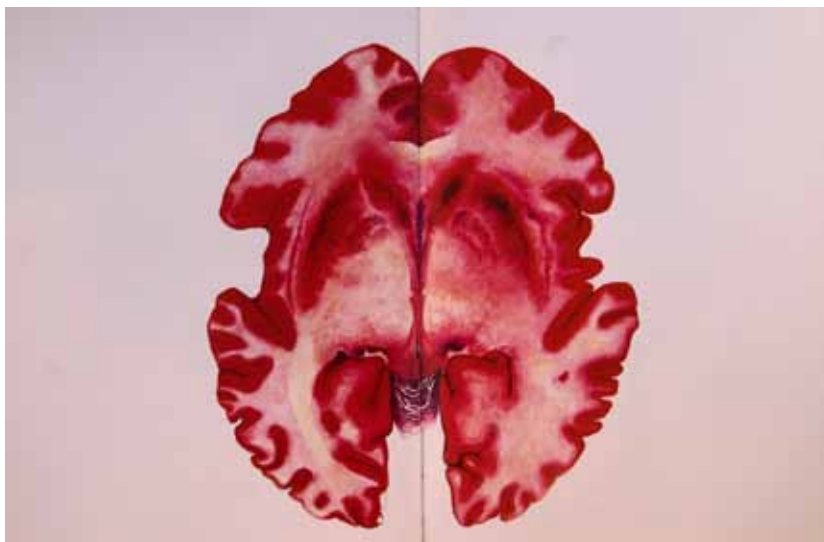


Imagem 66: Javier Perez. *Sem título*. Aquarela, 50 x 80 cm, 2001.



Imagem 67: Javier Perez. *Capilares*. Fios de rabo de cavalo tingido. 350 X 40 x 40 cm, 2002.

ção signica: cabelo, olho, lágrima, eventualmente, adotam a forma de outros corpos: perucas, esferas de vidro, lágrimas de cristal. Corpos despedaçados lutam para reconstruir-se em organismo. *Camisa de aire*, realizada em 1994, é um bom exemplo dessa fragmentação poética dos corpos. Sobre um esquálido manequim metálico, uma camisa branca exibe braços hipertrofiados terminados em mãos-globo que se lançam ao ar. Quatro anos mais tarde, o artista trabalha com um pé como corpo que sente o todo, submerso em uma borbulha. Em *Anatomía del deseo*, uma escultura de cerâmica realizada em 2000, mostra um amontoamento de órgãos sem definição, sobre os quais uma luz quente projeta insistentes sugestões obscenas. Visceras de prazer, fisiologia do desejo: do gozo ao pesadelo. Esses trabalhos de Javier apontam tangências para com os conceitos que permeiam o informe bataillano, o corpo fragmentado de Artaud, Bellmer, Duchamp, entre outros que instauraram como ingrediente central das obras o que poderíamos chamar de ‘beleza convulsiva’.



Imagem 68: Javier Perez, *Animal vegetal*. Aquarela sobre papel, 70 x 70 cm, 2001.



Imagem 69: Javier Perez, *Máscara cerimonial*. Crinas e rabos de cavalo, resina de poliéster, tela, 145 x 55 x 45 cm, 1998.



Imagem 71: Instalação *Mutaciones*, de Javier Perez, no Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 2004.



Imagem 70: Javier Perez, *Aquarela*, 79 x 60 cm, 2001.

Em segundo lugar, identifico seu trabalho, pela fragmentação dos órgãos que leva a cabo, mas que não é sangue nem truculento. Está mais relacionado com a ideia de investigação poética que com despedaçamento traumático. Não tem ligação direta com uma enfermidade ou perda individual e aparente. Uma *body art* que substitui a efusão de sangue e de sêmen por uma colocação em cena, no seu caso, de mecanismos corporais que despertam os sentidos. Javier Pérez está empenhado em um fazer de aglutinação que não escamoteia as misérias dos corpos, embora, tampouco, tenha interesse em super exibi-las. Em *Red de Venus*, retorna ao assunto daliniano e duchampiano de manipulação do cabelo, porém, mostra uma contenção expressiva e uma metodologia minimalista que distancia dos púbis e bigodes que trabalharam os mestres. Com sua *Máscara Cerimonial*, partindo da violência simbólica de Günter Brus o Gina Pane, Javier conclui em uma espécie de “propósito experimental” a uma inversa “experimentação do propósito”, que se orienta do geral ao particular.

Javier Pérez parte do pressuposto de que o corpo é o sujeito de todos os prazeres e o cenário de todos os conflitos, indo de encontro ao que seria ver corpos com um olhar fenomenológico. O corpo como espaço ontológico das contradições do organismo, desde o em cima ao embaixo, do sublime ao abjeto. Seu trabalho ainda aponta um encontro entre o puro e o impuro, o espiritual e o carnal, a atração e a repulsão. “Com minhas obras trato de conciliar todos esses aspectos. Enfrentar o homem à sua própria condição, e que tudo aquilo que o espante lhe resulte irresistivelmente atrativo”¹¹⁶.

À força de trabalhar com matérias líquidas e viscosas, em relação às aguadas litográficas e ao látex, torno-me mais hábil em aceitar os acidentes, encarando-os propícios.

116 Declaração do artista em entrevista feita por Francisco Javier San Martín. *Cuerpos extraños*. In: *Arte y Parte* nº54, Madrid, dez/ jan, 2005. “Con mis obras trato de conciliar todos estos aspectos. Enfrentar al hombre a su propia condición y que todo aquello que le espanta le resulte irresistiblemente atractivo”.

Converto em cumplicidade à estranheza das formas acidentais. Em seus momentos de devir, posso experimentar uma sensação de que a matéria é que me guia, e me expande, ela é heterogênea e não poderia estar estagnada a uma única forma, a um único conceito – os desvios estão nela mesma.

Gestos intuitivos liberam os impulsos e a espontaneidade da mão quando em contato com as matérias orgânicas. Nos corpos estão contidos um número infinito de reflexos, e ir contrário a eles seria travar uma luta entre os elementos heterogêneos que se manifestam no processo.

Mais peles. O cheiro que repele e impele, tenho que ser ágil. Ao jogar o látex ainda líquido sobre uma superfície ampla, faço apressadamente, pois ele é volátil, e o isopreno, monômero da borracha, invade o ambiente olfativo. Corpo em ação. Saio às pressas, olhos lacrimejando nariz escorrendo. Após alguns minutos, posso me aproximar novamente do que está se fazendo, e acompanhar seu devir. Observar sua transiência. O látex procura sua forma, assim como a aguada, que se faz na matriz. Um primeiro gesto meu, e o tempo, o vazio e o lugar farão o exprimível da matéria. Algo sem deliberações formais pré-determinadas. Estímulos à imaginação, aos sentidos, à liberdade. Um fluido, corpo fugaz, fugidio. Corpo mutante, ele me escapa.

Ainda líquido, escorre procurando caminhos para ser, adere poeiras, captura formigas, moscas, aranhas, inscrevendo finitudes, deScomposições¹¹⁷ que fascinam e repugnam. Matéria volátil e coagulante, na qual semelhança e dessemelhança, aparição e desaparecimento, se reforçam.

117 Este termo me pareceu mais adequado para me referir aos Policorpos e às imagens que se fazem nesta experiência. A inclusão do S altera a palavra levando-a a se referir a algo que se descompõe, que altera sua composição, diferente daquilo que se decompõe que indica uma finitude.

As imagens se fazem marcas pelas pressões cotidianas, deixadas pelos próprios passos. Ainda sem forma, reincidentem no papel que rasgo, no látex que arranco do solo com restos de pó de carborundum, de talco, ou de breu, utilizados no procedimento da litografia, tudo se mistura. Um rótulo fantasma, gravado a mais de cem anos, que ressurge na pedra litográfica, uma forma de um líquen que se alastra na pedra que ficou sem uso.



Imagem 72: HKanaan. Policorpos na mostra *Corpos Incertos Semelhanças Informes*, 2008.

O viscoso se apega ao orgânico, a essa “vida espessa e graxenta”¹¹⁸, que se empenha em prevalecer ali, onde poderia haver se extinguido. Essas imagens que se deScompõem, são, também, imagens de fertilidade. Policorpos: demasiado humanos para aproximarem-se do real, parece um estranho, mas o real também faz parte do sujeito.

118 MILLER, Ian Willian. *Anatomia del asco*. Madri: Taurus, 2000, p. 11.

O viscoso, esse estado a meio caminho entre o líquido e o sólido, dá uma sensação de algo que verte, e logo estanca, levando à reflexão de nossas fronteiras mentais e corporais. Entranho minhas mãos ao látex em 'momentos de salvamento de alguma forma', e ao retirá-la, começam a brotar afluentes por onde ameaçam escapar eu mesma. Diluo na viscosidade, num exercício da tatilidade, do contato baboso, membranoso, fluido e escorregadio. Algo que pode sugerir um efeito repulsivo/atrativo, pois me transmite às ambiguidades de estados.

À medida que fui gerando os Policorpos, tive que suspendê-los separadamente, para que não se grudassem todos uns aos outros. Com essa ação acabei por deslocar minha visão de espaço fixo – trazido da gravura convencional, do espaço homogêneo – para uma visão de espaço móvel, referindo-me ao fluxo experienciado por mim nos processos e na montagem do ambiente. O látex emborrachado é elástico, ele tende a se espichar se estiver suspenso. Um movimento na lentidão, um espaço que se constrói a partir de corpos viscosos, engendrados fenomenologicamente e relacionalmente, em tempos de repouso aparente. O movimento é lento ao sentido da visão, mas potente se pensarmos nas micropercepções, que cada corpo-nômade está engendrando.

*O que fazer após derramar o látex, até ele coagular?
O que fazer até que as camadas de gordura se separem da
água, em zonas de tensão, na superfície da pedra litográfica,
até se tornarem profundidade e nela gravarem sua imagem
fantasma? Até coagular-se um corpo? E o que fazer com esse
corpo inerte latente em sua posição horizontal?*

*Mais uma vez a espera. Tempo corpóreo. “Deixar cada
impressão, cada semente germinar dentro de si, na escuridão
do indizível e do inconsciente, em um ponto inalcançável para
o próprio entendimento, e esperar com profunda humildade
e paciência a hora do nascimento de uma nova clareza”¹¹⁹.
Acompanhar o látex, desde a expansão até o coágulo. Deixar
dilatatar os poros da pedra até a absorção das matérias em seu
fundo. Metamorfoses de um corpo, conquista de espaços.*

Quando trabalho com o látex – desde sua liquidez até seu emborrachamento – e com as aguadas litográficas – desde sua evaporação até sua aglomeração – visualizo líquidos com diferentes viscosidades tencionarem na luta pelo mesmo espaço. Instaure-se em mim uma estética do fluxo, pois presencio seus trânsitos, em contínuo deslocamento. Fluxo: qualidade, ato ou efeito de fluir. Diz respeito ao movimento de um líquido e, também, à substância que facilita a fusão de outras, característica primordial dos fluídos; dos aparelhos circulatórios, aquilo que não tem forma fixa nem durável como a vida.

Zygmunt Bauman¹²⁰ utiliza os termos liquidez e fluidez para descrever a cultura de nosso tempo. Derreter os sólidos, dissolver aquilo que persiste no tempo e é infenso à sua passagem ou imune ao seu fluxo, espírito da nova fase na história.

119 RILKE, Rainer Maria (1875-1926). *Cartas a um jovem poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 1995, p. 36.

120 Conforme BAUMAN, Zygmunt. *Moderidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Vivemos em um ‘mundo flutuante’, em constante fluxo. Na atualidade – contrariamente ao pensamento moderno em que a razão dominava soberana, e as verdades eram sólidas como as certezas sobre as coisas – situamo-nos dentro da lógica da indeterminação, da não perenidade, daquilo que é volátil e efêmero, incerto, instável e passageiro. O conceito de fluxo como possibilidade para se pensar a estética contemporânea surge, portanto, como contraponto aos discursos estéticos da tradição, que pregam a forma fixa e perene: índices da beleza, da objetividade e do princípio de verossimilhança.

A sociedade de nosso tempo é marcada pelos fluxos de informação e inovações tecnológicas, alterações profundas no mundo do trabalho, da economia, na área da cultura, na área social, no aparelho perceptivo, ou seja, na forma de nos relacionarmos com o tempo e o espaço.

De Lyotard a Paul Virilio, o espaço parece ter se diluído, trocando sua fixidez e imobilidade por um espaço em fluxo, que coloca na conexão, na mobilidade, nas relações e no sujeito em trânsito, seu eixo fundamental¹²¹. Vivemos sob a aceleração tecnológica, que traz à cena a instantaneidade do tempo: tempo sem tempo, que rompe com uma visão linear, irreversível, mensurável e previsível.

No ambiente do atelier penso esse espaço-tempo, e o visualizo nos corpos que se refazem sem trégua. As fendas abertas nos corpos-temporais apontam, ainda, outro fluxo, talvez aquele que pertence e se movimenta mais no fundo dos poros, virtual, intenso, durável, não perceptível só pela luz, pela visão, pois memorizado na obscuridade que o protege, potencializando-se para seu retorno multiplicado. É um tempo que encobre a naturalidade de cada substância, também está fora de um controle regrado.

121 Conforme VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

Apreciar os efeitos, os acontecimentos e os agenciamentos que se sucedem durante o processo. O que havia de intenção, vai se expandindo ou se contorcendo em fatuidades e propriedades químico-físicas, na espontaneidade dos prováveis. Os corpos vão se processando neles mesmos e na observação, detecto quatro movimentos para as formas se fazendo, considerando uma situação que abarca o que vou chamar de ‘espontaneidade acidental’.

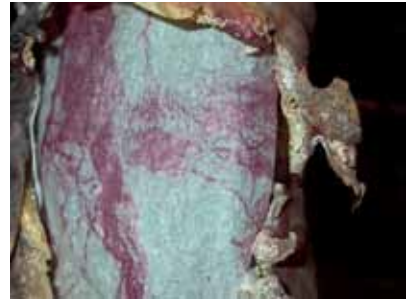


Imagem 73: HKanaan. *Policorpo*. Litografia e látex. Detalhe 150 x 100 cm, 2008.

Horizontalidade: látex líquido que, quando jogado ao chão, escorre horizontalmente. Na pedra litográfica, quando deitada, recebe a água e a gordura para o jogo de tensões entre repulsão/união. A matéria líquida derramada tem tendência para estirar-se horizontalmente em comprimento e largura, e só param de agir quando a matéria coagula ou evapora.



Imagem 74: HKanaan. Látex esparramado horizontalmente no solo. 200 x 300 cm, 2007.

Suspensão: o látex já emborrachado, pendurado, e o papel já impresso, agora na verticalidade. Uma verticalidade que aponta para baixo, que procura seu lugar de origem, mas ainda em posição ambígua, indefinida. Suspensos, os corpos respiram, transpiram, se expandem. Momentos de êxtase, instantes de completude. Suspensão como um estado, uma sensação de assombramento, frente aos fenômenos naturais que ressignificam os sentidos.



Imagem 75: HKanaan. *Policorpos*. Litografia e látex. 200 cm x 300 cm (variável), 2008.

Descensão: quando a matéria pendurada se espicha, dilata, rasga, e tende cair ao solo. Fogo e ar tendem para o alto, mas a massa, a matéria pesada, tende ao espichamento, ao desdobramento das suas dobras. A fluidez ou viscosidade do látex arrasta os corpos-pele para um declive *continuum*, num encontro com o informal.



Imagem 77: HKanaan. Polícorpos em descensão. 250 X 400 cm, 2008.



Imagem 76: HKanaan. Polícorpos em pedaços. dimensões variáveis, 15 x 20 cm, 2008.

Retorno: visualizado no látex que cai ao solo, volta ao lugar onde se emborrachou, e, também, na imagem que do fundo dos poros retorna à superfície na pedra. Retorno à origem, ao lugar de transformação, um retorno para reencontrar as potências que constituirão o outro. Outra imagem, outro corpo.

Movimentos que continuam, também, na instalação, como se os corpos se modificassem, à procura da abstrata unidade em uma semelhança que cai. Os Polícorpos que caem durante uma mostra, vou recolhendo-os e colocando-os em algum recipiente, como o da imagem acima (direita). Casualmente, no local dessa instalação estava essa grande 'urna' de vidro, que serviu para abrigar os restos que iam se amontoando. Ao final da exposição, os pedaços de Polícorpos voltam ao atelier e adquirem novas formas.

Sinto-me diante de uma experiência flexível, onde o corpo-sujeito se integra e se faz estético em um espaço dialogante e relacional, situando-me em uma corporeidade de ressurgência. Ao contrário do que ocorria na observação

contemplativa de uma litografia de gabinete, o olhar configura-se de acordo com a ação corpórea e multi sensorial que o espectador pode experimentar imerso na instalação. As texturas do látex remetem ao nu, e demonstram mais um sintoma de latência, junto ao cheiro e ao movimento lânguido. Expostos como território liminar, os ‘corpos temporais’ se apresentam em seu estado potencial entre a dobra, o subjetivo e o que se despreza como uma paisagem epidérmica. Rugas, coágulos e orifícios, apontam resistências e flexibilidades. O desvio da imagem convencional da gravura leva ao moldável, que se contrapõe às imagens que se alojam na memória gabinete. Como veias coladas ao látex, produzem suave tensão visibilizada como matéria orgânica; frágeis na aparência, mas duráveis em sua composição química. Prolongamentos, interstícios, retenções e estiramentos de matérias, de espaços e de tempos.

Aproximando-me da obra do artista Nuno Ramos e de suas investigações imagéticas, me encontro num olhar sem foco, um olhar pollockiano, para falar de uma influência que assola Nuno, ressaltando a energia transmitida pela imagem impetuosa, e disseminada; ali não tem centro, não tem nó, é uma impossibilidade, um desejo. As obras de Nuno contêm uma visualidade tátil, algo carregado, uma materialidade intensa.

O que eu noto é o seguinte: quando levanto o quadro e o olho para um ponto, ele está errado [...] Acho que o que eu quero é o momento em que a matéria está quase solta. Aí fica bom, talvez seja isso que me impressiona muitas vezes, é esse momento em que a matéria está um pouco descontrolada¹²².

122 RAMOS, Nuno. In: Entrevista feita por Juliana Monachesi para o jornal Folha de São Paulo, 18 jan. 2000.

A obra de Nuno Ramos indica-me o olhar perceptivo. Sua obra é expressão da matéria, perda de um momento, nascimento de outro.

Momentos que não se visualizam, que nem se sabe como, e nem se existiu. Uma alusão desse des/encontro da matéria consigo mesma e com quem a olha, uma situação de tensão, mas, também, de repouso e conciliação.

Marcio Doctors¹²³ denomina ‘A estética do acidente’ para comentar a obra de Nuno, ‘tão crua e direta quanto um acidente qualquer’. O que Nuno faz é deixar com que os materiais se choquem e se atravessem como em um acidente. Nos ‘quadros’ isso chega a ser explicitamente evidente. Os materiais não se distribuem harmoniosamente; atropelam-se. É como se ele imprimisse nos materiais a mesma lógica de aproximação que move o mundo contemporâneo. Frente às obras de Nuno encontro superposição, aglutinação, junção.

A aceleração dos meios de comunicação, e de informação, aproximou de tal maneira os espaços que estamos sempre na eminência de atropelá-los. A potência do intempestivo, que é próprio da ordem da natureza física. A alta tecnologia pode promover a ilusão de que controlamos a matéria, mas as artes manuais vêm lembrar que a matéria está sempre latente na sua determinação. Ela irrompe e se faz potência. Nenhum maremoto pede passagem. Ele simplesmente acontece: sua expressão é igual a sua energia. Abordo Nuno e o exemplo da natureza, pelo interesse que tenho no movimento interno da matéria, explicitado na exibição plástica, como tradução de uma imagem que está alheia à ordem da representação.

A imagem homogênea e harmônica que a perspectiva albertiniana imprimia no espaço da tela, que garantia a ilusão de fidelidade com a exterioridade e estabelecia um campo contínuo de uma imagem em repouso, não é mais possível

123 Termos propostos por Marcio Doctors, (curador da Fundação Eva Kablin e do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude) debatidos durante o workshop, “Pensamento errante e fragmento”, no Museu Victor Meirelles/Florianópolis/SC., nov. 2010.

quando se quebra a ordem da representação. Aproximo-me da matéria, para constituir a imagem. Estar onde a matéria está: fora da ordem da representação e da composição homogênea.

Essa (des)ordem plástica busco manifestar no fazer com a gravura, desviando para um descontínuo. Uma matéria-imagem que não se fecha na técnica, que não se iguala ao exemplar anterior, que não se identifica com o exemplar posterior, que se faz na indeterminação. Que se realize nesse momento indicado por Bergson, em que o que dá indeterminação à matéria são a consciência e o desejo dessa indeterminação¹²⁴. Uma imagem potente e singularizada pela sua liberdade heterogênea. Um exercício de busca do ponto da indeterminação da matéria, implicando outra particularidade no trabalho com a área da litografia. Deixar elementos com os quais trabalho em suspensão, como alguma coisa que vai se anunciando indefinidamente.

Vejo os corpos produzidos nesta investigação, como camadas do tempo que vão se acumulando e se expondo, revelando suas tramas, deflagrando múltiplos elos, com base nos quais será possível reconfigurar diversos presentes. Pensar desde a formação e a extração da matriz de pedra, me arremete essa visualização do tempo em camadas. O fazer da gravura, pelo corpo matriz, revela a memória que traz consigo, memória que continuará, em seu devir, a atravessar outros presentes, uma vez que “sempre, diante da imagem, estamos diante de tempos. [...] olhá-la significa desejar, esperar, estar diante do tempo”¹²⁵. Primeiro, uso a tinta gordurosa sobre a pedra, frente ao desejo de produzir uma imagem, depois, espero, na vontade que a imagem seja memorizada, para que no futuro devolva aquele tempo processado em imagem impressa.

124 BERGSON, Henry. A evolução criadora. In: TEXTOS SELECIONADOS. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979a, pp. 182-189.

125 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Histoire de l'art et anachronisme dès images. Paris: Gallimard, 2000a, p. 9.

INSTALAÇÃO

Fui acumulando corpos, aglomerando as impressões avermelhadas dos papéis translúcidos feitos manualmente, com os corpos-pele arrancados de seu leito horizontal e colocados suspensos entre varais e ganchos. Assim se fez um espaço, visitado pelos corpos-pele, e pelos corpos dos espectadores. Deles, ainda surgiram: os livros e os retratos, como coisas que brotam sem que ali os tivesse semeado. Com os corpos suspensos, os livros nas mesas e os retratos pendurados nas paredes, a instalação se coloca como possibilidade de espaço a ser compartilhado, num modo inusitado de mostrar litografias.

Durante o doutoramento, além de participar em várias coletivas com os trabalhos em questão, montei a instalação em quatro situações. Uma no Paço Municipal de Porto Alegre, no espaço do porão¹²⁶. Paredes de tijolo à vista, teto muito baixo e grades da antiga prisão, foram protagonistas da mostra. Os corpos causaram estranhamento aos visitantes que se encontravam em um local para baixo (que teve vários usos, inclusive de cárcere e local de tortura). Ali, os Policorpos tiveram dias de enfrentamento com os espectadores. Adriane Hernandez escreveu para a apresentação da mostra:

Essa coisa, que me olha incessantemente, coloca-me na mesa para a auto dissecação. Agora sou como qualquer cadáver levantando as camadas da pele. Semelhança cruel que quero repelir. Semelhança que não apazigua, que não acomoda minha ânsia de ver, que me invade com mensagens sensoriais, de toque e de cheiro, em uma proliferação de imagens alusivas. Sempre um destino me espreita para muito além do que vejo no espelho: formas alterantes e alteradas. Corpos que habitam, assim como nós, o mundo da incerteza. *É e não é*, não por de fato não ser, mas porque *é* sempre, também, outra coisa além do que *é*.



Imagem 78: Policorpos na instalação *Corpos Incertos Semelhances Informes*, 2008.

126 'CORPOS INCERTOS SEMELHANÇAS', indicação ao 3º Premio Açorianos de Artes Plásticas, categoria gravura, Porto Alegre, maio 2008.



Imagem 79: Instalação dos Policorpos: Corpos-pele, Livros de artista e Retratos, 2008.

A segunda montagem foi no Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul¹²⁷. Paredes negras, luzes rebaixadas, calor do pantanal, fizeram os corpos-pele se mimetizarem com o imaginário das peles dos animais, para os visitantes que ali se impressionavam com as texturas que os atraía e possibilitava o toque.

Carne-pele-animal que nos contempla desde seus puros potenciais daquilo que poderemos nos tornar. [...] A expressão do silêncio feito das (des)contrações da carne. Um silêncio doméstico e ao mesmo tempo estrangeiro. Aparições, retalhos de pele, corpos-em-suspensão, descolados do organismo que lhes doou existência. Carne-da-multidão. Elementar e comum, desesperadamente fugidia, porque não pode ser inteiramente enfeixada nos órgãos hierárquicos do corpo político, organizado e nomeado. Carne-pele, assustadora pelo seu informe e capacidade flexível, e que nos aproxima do *thorubos* da língua, esse lúgubre silêncio sobre o qual nada se diz e se teme, por nada dizer, pois ele interpela o Eu para que o corpo – e não este Eu – fale por todos os seus poros e extremidades. Linguajar de rumorejos, de gagueiras, de balbucios, silêncio inumano, que nos faz sentir *uma vida* em nós, sem rosto, sem voz, muda e apenas com olhos que nos fitam. Poder soturno do silêncio, preenchido de intensidades que nos relança à densa horda de vida inumana, da qual só nos restam sombras sob as quais sorvemos sua tumultuosa e indomável energia¹²⁸.

A terceira montagem foi no Instituto de Artes, para apresentação da banca de qualificação. Ali experimentei mais um forte momento de viver o *lugar*:

127 'IM-PRESSÕES QUE RE-IMPELEM'. Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande – MARCO. Selecionada pelo edital de arte contemporânea, setembro 2008.

128 FONSECA, Tania M. G.. Apresentação para o folder da mostra 'Im-pressões que re-im-pelem' no MARCO, 2008.

Entro na sala do anexo do IA, um espaço destinado a ser um atelier, mas que está sem uso. Um lugar ruína. Carrego quilos de corpos-pele escada acima, pois o elevador não chega até lá. Não sei como eles serão colocados nesse outro lugar, mas saio à procura de pregos, martelos e ferramentas, elaborando, mentalmente, como acomodá-los, fazendo uma simetria entre as paredes, pensando matematicamente como seriam suas poses. Ao retornar ao espaço, e nele me inserir, percebo então onde estou. Vejo a pele do teto se despegando, buracos expõem as vísceras do telhado, manchas nas paredes, revelam o tempo úmido que ali se instalou. Corpo exposto, feridas em chagas. Então abandono os pregos e ferramentas, pois não vou precisar de mais nada. Os buracos e os pedaços de madeira são as fissuras e os suportes, se oferecendo para receber as camadas de látex manchadas de litos avermelhadas. Apenas solto cada pedaço de látex em uma ponta de caibro, ou faço penetrar uma parte em alguns buracos, e a forma se faz. Há, também, dois tanques que serviram, antigamente, para a limpeza de pincéis e espátulas, e agora se tornam depositórios dos fragmentos dos corpos que se despençam. Nas paredes, as manchas dos fungos se misturam às manchas dos retratos, e as texturas se mimetizam, se confundem e me confundem. Os corpos-pele estão absorvendo o espaço? Ou o espaço está absorvendo-os? Pequenos orifícios nas telhas deixam passar raios de sol, eles iluminam pontos específicos das dobras dos corpos, suspensos a partir dos caibros lá do alto, uns três metros de altura, muito diferente dos baixos porões que eles tinham habitado. O calor do dia, (poderia ser a chuva, e aí tudo mudaria) provoca derretimento ao látex que luta para suportar seu próprio peso, e agoniza com o teto que se despenca. Esse lugar os potencializa, e os corpos-pele potencializam o espaço, ressignificando-o, recriando sua paisagem, dialogando com as fendas, poeiras, acúmulos, insetos,



Imagem 80: HKanaan. *Policorpos* no Instituto de Artes, 2008.

restos. Simultaneamente, se interpenetram: o lado provisório – a obra – e o lado mutante do espaço. O aspecto trágico e, ao seu lado, a paisagem externa: o céu visto por entre as fissuras que podem ser mais largas ou mais estreitas, mas sempre fissuras, separação, deslocamento. É no desgarramento entre os resíduos – instalados na tentativa de capturar aquele ponto cego do olhar – que reencontro o silêncio ruidoso. Eis aí, tematizado, o perecer. E, ao mesmo tempo, a grandeza da condição de um corpo. A poética do incontornável é assim, a cada intervenção, se reinventa.



Imagem 81: HKanaan. Vestido, 1,80 x 50 x 5 cm, 2010.

Na Espanha, a mostra ganha um espaço cubo-branco, no Museu da cidade de Huelva¹²⁹. Com menos corpos-pele pendurados, outras formas de livros e um ‘vestido’, os Policorpos tornam-se uma imagem mais delicada, respiram mais espaçadamente na amplitude das paredes claras onde estão os retratos. Outra diferença é que esta não fui eu que montei. Os Policorpos adquirem novas formações, transmutações mediterrâneas. Criei Policorpos em que o vermelho da aguada ganhou luz, o papel nepalês (mais suave) deixei mais solto, não usei muita cola – em muitas zonas, amalgamou-se com o látex apenas por contato. No museu, com a brancura do ambiente, se tornaram menos moles, assumiram um movimento mais ascendente, pareciam sair para suas extremidades, e não para o chão, como nos ambientes anteriores, que eram mais escuros e abafados, e provocavam às peles o movimento de descensão. Ali, os sentidos recebem outras ordens, o tempo ganha aceleração.



Imagem 82: HKanaan. *Livro de artista*. 8 x 15 x 25 cm, 2010.

129 “LUGAR DE” – montagem na Sala Século XXI, à convite de Samir Assaleh/ Alepo, Síria, atual curador do Museu de Arte de Huelva, agosto 2010.



Imagem 83: HKanaan. *Retrato*, 50 x 35 cm, 2010.



Helena muestra sus impresiones ‘corpo-pele’ colgadas del techo, convirtiendo su obra gráfica en instalaciones tridimensionales, creando, a través de la acción, espacios transitables en los que el espectador siente y se impregna de su obra a través de los cinco sentidos. Otro elemento conformador de su trabajo es el factor tiempo, el tiempo de recorrido entre las piezas ofrece a sus instalaciones una cuarta dimensión, provocando que el espectador forme parte de la obra en sus pasajes por la misma¹³⁰.

O curador que recebeu as obras pela transportadora, contou-me que carregou os Policorpos em suas mãos, como se estivesse carregando um corpo que pudesse também sentir seus tratos, e trocou com eles momentos de afecções.

Cuando contemplo la obra de Helena mi memoria retrocede en el tempo deseando reconstruir cuerpos, conectar formas, depurar y profundizar en sensaciones y percepciones, experimentando una necesidad que a veces se convierte en ansiedad, buscando perfilar contenidos que calman mi reflexión y extienden mi alma. He llevado las obras de Helena en mis manos abiertas; en el momento de tocarlas un flujo de recuerdos se accionó: sensaciones, texturas, mejillas, labios, telas otomanas, mobiliario antiguo, objetos mordidos por el tiempo, el suave tacto de las caricias de mi abuela Zakieh, las manos rudas de mi abuelo el escultor, tallador de las piedras más resistentes del Medio Oriente, la piel de cordero curada utilizada por los beduinos para conservar la mantequilla que nos vendían por encargo, aquellas sabanas antiquísimas perfumadas con limones naturales en el hogar viejo de mis padres¹³¹.

As contingências me encaminharam a pensar o espaço. Vejo nas instalações uma extensão espacial que coincide com a cidade dos surrealistas, não mais reveladora de um lugar regrado e seguro, como as cidades de Platão e Descar-

130 RAMÓN, Jose Manuel Guillén. Professor tutor na Universidade Politecnica de Valencia. Excerto do texto escrito para o catálogo da mostra "Lugar de".

131 ASSALEH, Samir. Curador e professor na Universidad de Huelva. Excerto do texto escrito para o catálogo da mostra "Lugar de".

tes, das certezas e verdades prometidas pelos ideais da Razão, mas um lugar dos desejos, dos cruzamentos insólitos, das passagens, das ambiguidades, das imagens dialéticas, como assinala Walter Benjamin: espaços que, tais como os sonhos, trazem encruzilhadas, passagens contraditórias, que se misturam produzindo um ambiente propício ao repouso inquieto¹³². Corpos incoercíveis nela se disseminam, em seus meandros, suas ruelas, seus livros, seus retratos. O ambiente repleto me faz passear em meu próprio labirinto obscuro, pleno de odores, mucosas, fissuras, que permitem a visão mais ao fundo e mais à frente.

Uma instalação pode propor ao visitante uma experiência estética que abarca os cinco sentidos, pois o corpo está entre as coisas, no meio. A iluminação tênue cria uma redução física de apreensão do espaço pelo olho, estimulando outras possibilidades perceptivas dos sentidos. Das projeções da luz e das sombras, emanam as dúvidas, as tensões. Do látex e do papel impresso pela pedra, vibra a energia dos corpos jorrados das entranhas, da árvore e da terra, numa conquista de espaço. Um exercício fenomenológico, no entrelaçamento do ser-mundo-obra.

Uma instalação é um espaço que incorpora, fenomenologicamente, a ação do corpo do espectador. É um espaço com qualidades afetivas, espaços-afetos, como diria o autor Félix Guattari¹³³, espaços-vivência, que se geram a partir da experiência corporal subjetiva. Como no que propõe a artista Renata Pedrosa com sua 'Casa Dentada', trazendo a sensação ao espectador de estar em um interior com saliências, que tocam e provocam nossa pele.



Imagem 84: Renata Pedrosa. *Casa dentada*, 1999-2000, Meia-calça, poliéster e arame de cobre.

132 BENJAMIN, Walter. *Passagens (1927-1940)*. São Paulo: Imprensa Oficial/IMESP/UFMG, 2006.

133 GUATTARI, Felix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

OS CORPOS-PELE

Em relação à gravura, os Policorpos lhe proporcionam uma conquista de espaço. A imagem-gravura se liberta da opressão do branco *passé-par-tout*, da transparente e distanciável proteção do vidro, da limitação da moldura. Ela se solta no espaço tridimensional, torna-se a ‘imagem gravante’. Oferece-se, sem resguardos ao espectador, que pode sentir seu cheiro, tocar suas rugas, ultrapassar pelas suas fissuras.

O processo de impressão litográfica revela, pelo contato do rolo com a pedra, imagens originárias. Faz retornar à superfície, as marcas dos gestos, onde está incluído o tempo-espaço, a subjetividade-objetividade, ressignificando as sensações oferecidas à pedra, pelo meu corpo.

A repetição ativa a imagem, multiplica, fundi, difundi, incessantemente corpos da gravura-pele no espaço-tempo.

Profundidade e superfície, desejo e morte. É a impressão com sua pergunta dicotômica, em alusão tanto à proximidade quanto à distância, o contato e a evanescência. A brecha entre o que se perdeu e o que fica. Penso na impressão (experiência) que marca meu corpo, e transubstancia-se em outros corpos (gravuras/látex). Uma transmutação, uma proliferação de eus. Algo que provoca pensar, no interior do exterior e no exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possíveis, e “sem os quais nunca se compreenderão a quase-presença e visibilidade iminentes que constituem todo o problema do imaginário”¹³⁴, tão distante e tão próximo do atual. Colagens, hibridações, união de bordas.

134 MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 90.



Imagem 86: HKanaan. Policorpos (detalhes), 2007/2008.

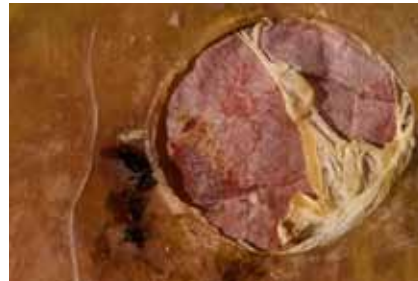


Imagem 85: HKanaan. Policorpos (detalhes), 2008/2010.

Proponho, com a montagem, um espaço não fixo, repleto de corpos sem órgãos, ou corpos nômades, que se constroem a partir do contexto e das relações com o ambiente. Tudo é parte do corpo instalação, paredes, luz, teto (pé direito), e a extensão do lugar, juntos farão a contingência, sem exigências. Os látex-lito não seguem nenhuma ordem, deixando-se suspender em qualquer direção e altura – mais próximos, mais distantes – seguindo o ritmo do instante em que monto a instalação.

Fui jogando os corpos-pele nos varais, sem calcular centro e ordem, espaços/fluxos se comutaram com os corpos invertebrados. Um movimento que desloca meu corpo para um lugar sem certezas, sem regras. É como passear em um 'jardim das veredas' que se bifurcam, como diria Luís Borges, em seu Livro de Areia. Lugar movediço, líquido,

nômade. Não é mais o eu cartesiano que ali vagueia, mas um corpo coletivo, interfaceado, inconformado, que se desfaz, um corpo em queda, sem saber onde cairá. A qualquer momento um corpo pode despencar, colando-se em outro, desfazendo-se em pedaços, ou permanecendo dias por um fio. Uma queda lenta.



Imagem 87: HKanaan. Policorpos, 2008.

Posso pensar a instalação dos corpos-pele na perspectiva da duração bergsoniana? Isso me proporcionaria deslocar o pensar do espaço multiplicidade quantitativo da edição, e mergulhar no tempo multiplicidade qualitativa, percebendo os corpos que ali vagueiam, desde sua primeira pele, encontrando, em cada exemplar, uma diferença. Deixo de pensar o movimento como deslocamento no espaço, e passo a pensá-lo a partir de uma matriz de natureza biológica. Deparo-me com que é móvel, fluente, fugaz, fugidio, fluxo ininterrupto, heterogêneo; não só pela diferenciação espacial, mas pela intensidade na singularidade de cada pele impressa. A instalação é relação entre corpos. Conjunto mutante. Fluxo em permanente interação, em mútua transformação, matéria no espaço-tempo.

Na montagem do ambiente, onde suspendo os corpos-temporais, sugiro que o espaço tenha tomado o lugar desse tempo composto, se encaminhado a um espaço também descontínuo, cujas diferenças, de cada corpo impresso, criam um espaço com corpos sem órgãos. Formas fragmentárias num só. Um ambiente anárquico-analógico, pensando na analogia que nos propõe Paul Valéry: “analogia é a faculdade de variar as imagens, de combiná-las, de fazer com que a parte de uma coexista com a parte da outra, e de perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas.” O segredo está, e não poderia deixar de estar, diz ele, nas relações que encontramos, que somos “forçados a encontrar entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa”¹³⁵. Um diálogo entre coisas/imagens que comportam afinidades e conflitos, sem pensar apenas em continuidade, mas, também, nos impasses e rupturas da estrutura. Uma ação relacional que se dá de um corpo para outro. Um espaço descontínuo, constituído pela singularidade de cada corpo.

Estou no meio, no entre, entre os corpos, entre as linguagens. Estou no “desejo, no intervalo que faz a passagem da nossa profundidade à superfície”¹³⁶. Meu corpo experimenta um movimento circulatório, constantes trocas, prática e reflexão, repetição e diferença, semelhantes e dessemelhantes. Estou na borda, visualizo procedimentos diversos transpassados por significações, formação e deslocamentos. Permito a hibridação do corpo puro da gravura, que se mistura num movimento, colando ideias, imprimindo sensações. Vivencio uma osmose entre ação e conceito, expressão e técnica, virtualidade e procedimento num fluxo-refluxo de combinações.

Como? Onde? Que? Quanto?

Deixo que as reações dos materiais suscitem suas arti-

135 VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed 34, 1992. pp. 21-24.

136 FONSECA, Tania M. G.. comentário no seminário Diferença e Repetição. Instituto de Psicologia Social e Institucional. Porto Alegre: UFRGS, setembro 2008.

culações para a realização das conexões e rupturas nos movimentos dos corpos. Neste experimento com as aguadas litográficas e o látex, já não é possível discernir o que é produzido por mim e o que é produzido pelas matérias, Vejo aberta uma fissura para o encontro com o real, o lugar de passagem, a ponte entre atual e virtual. Circulo por diferentes vasos e veias em ramificações que escorrem em todas as direções. Não é cortar e cicatrizar. A ferida está aberta exposta ao sol, à chuva e ao vento, um diálogo do meu corpo com o corpo do mundo, das pedras, do papel, da tinta. Um diálogo que pode ser desviado, fragmentado, dobrado, sem perdas, sem finitude estabelecida. Pesquisar em arte é difundir-se, complementando-se, mesmo nos antagonismos, como diz Harold Bloom¹³⁷, somos filhos da angústia da influência, e no caos procuramos uma síntese, preparando matrizes de relacionamentos.

Não trabalho com materiais reciclados ou descartados, mas essa aglomeração que foi se fazendo, a partir das colagens, me remete ao trabalho de Kurt Schwitters, que foi acumulando coisas, levando a um descontrole nas suas instalações. Eu fabrico os corpos, mas eles têm às vezes, aparência de usados, de coisas que já não teriam um fim, a não ser estar ali expostos ao olhar. Merz¹³⁸ era o nome que o artista dava às suas obras, sem diferenciar se eram poemas, colagens, instalação. Ele trabalhava muito com aquilo que se chama “lixo cultural”, elevando-o ao status de obra de arte. No seu trabalho em artes plásticas usou os mais variados detritos, como cacos de vidro, jornais, ferros velhos, para compor, especialmente, suas famosas colagens iniciadas na época da aproximação com os dadaístas. Desejava, com sua Merz art, “criar relacionamentos entre as coisas do mundo”. O Merzbau é uma obra sem fim, sem planejamento, que recebia elementos novos a cada dia, fazendo de sua própria casa a sua obra.

137 BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

138 Merz é uma palavra criada pelo inventor da instalação artística, o artista alemão Kurt Schwitters, para designar cada um dos seus processos criativos e o seu próprio estilo. Artista plástico e poeta, não se condicionava às regras de nenhum “ismo”, embora se identificasse com vários movimentos de vanguarda do início do século XX. Desta forma, criou o termo Merz, retirado de um impresso com um nome alemão para Banco do Comércio (Kommmerzbank), o qual utilizou em um trabalho de colagem, e continuou usando o termo para designar os seus quadros. Em seguida, estendeu esta denominação à sua poesia e, depois, a toda a sua atividade correspondente. Sendo os seus quadros e a sua poesia Merz feita com aquilo que seriam os restos ignorados pela sociedade após o consumo gerado pela civilização industrial e comercial, fazia sentido utilizar um fragmento de uma palavra para denominar a sua arte. Produziu suas pinturas ou colagens com materiais encontrados no lixo, como jornais, impressos, quadrinhos.

OS RETRATOS

Pego pequenas litografias, fragmentos de papel impresso e rasgado, e restos de látex, os junto colando partes, mas deixando que os buracos abram visualidades disformes. Solto-as sobre o avesso de molduras antigas e apenas fixo algumas bordas, com tachinhas, sem preocupação de centralizá-las ou equilibrá-las nos limites da madeira. Só depois é que as viro e recebo a imagem formada no acaso do gesto e da matéria. As aparências se tornam contingências na série 'Retratos'. Detalhes particulares de um corpo que suscita um estímulo renovado e necessário para minha pesquisa: Até onde pode uma gravura? Até onde vai a técnica? O ato de enquadrar uma imagem, repetindo o gesto de meus antepassados, para que o retrato dos meus semelhantes ali permanecesse, é substituído pela acomodação informal de um corpo-pele, causando-me estranhamento.



Imagem 88: HKanaan, *Retratos*. 8 x 8 cm, à 45 x 35cm, 2008.

Olho-me no espelho que deixo entre os retratos-látex, jogados nas molduras herdadas dos que já não estão ali. Essa presença-ausência me faz pensar no retrato do eu agora. No espelho me recebo, percebo. Olhar os corpos, aprofundar-se neles e deles receber o olhar. “A carne é fenômeno de espelho e o espelho é extensão da minha relação com meu corpo”¹³⁹. Imagem do fluxo quando me encontro no reflexo, em meio à série que monto como uma ‘galeria de retratos’. Sem vidros para estancar, as dobras do látex e as rugas do papel se refazem sem repouso, sobressaindo das molduras. “Carne que se fará e que fez corpo, e que, no pequeno espelho, podemos reconhecer como o avesso que nos concerne e que será sempre mais do que poderemos vir-a-ser”¹⁴⁰. Retratos que se desassemelham com a finitude e a transitoriedade de meu corpo. Constante movimento dos corpos incontornáveis, a procura de si mesmos, no tempo e no espaço. O incontornável, ao mesmo tempo em que suscita aquilo que escapa como forma corporal, é para o incorporal aquilo que não se pode escapar, algo que se tem realmente que enfrentar.

Um vaivém entre a extrema distância e a mais próxima familiaridade. Como nos retratos pintados por Francis Bacon, ressaltando o que difiro, pois ele deforma e eu desassemelho. A estética de Bacon traz algo da verdade que revela, sem apaziguamento. Bacon atira-nos o real na cara, retrata a violência íntima das coisas reais. O efeito de suas distorções é o de burlar a rotina do olhar, capturando, inesperadamente, o espectador e fazendo do aversivo algo convidativo ao olhar. É justamente esse ‘convite’ que a obra de arte porta, que faz com que Freud veja o trabalho do pintor como sendo pura criação do desejo, pois o pintor tenta abordar, através de sua obra, o enigma do visível e das interrogações do mundo.

Bacon pinta os fluxos e fluidos da matéria, expondo, ao mesmo tempo, o seu lado efêmero, fugaz e perecível.

139 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.231.

140 FONSECA, Tania M. G., texto escrito para mostra que intitulei *Impressões que re-im-pelem*, impresso no catálogo do Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, julho/2008.

Aborda a figura com traços intensos; em suas imagens, é como se a carne em desintegração se reconstruísse como corpo, numa angustiada retomada de consciência da própria condição. Uma das obsessões nomeadas por ele é pela beleza do colorido da carne: “Bom, claro, nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal”¹⁴¹. Bacon, aqui, nos remete ao que Lacan afirma no seminário sobre a angústia: “Sempre há no corpo, e inclusive por causa desse compromisso da dialética significante, algo separado, algo feito estátua, algo desde esse momento inerte: a libra de carne”¹⁴². Suas figuras retratam a selvageria de uma orgia de carnes dilaceradas, feridas tensas, em constante movimento de luta, como se fossem uma única substância, um amontoado de carne, sendo impossível a distinção dos corpos. Francis Bacon é um artista que não disfarça o real despedaçado, e as fantasias em torno da imagem fragmentada do corpo.

OS LIVROS DE ARTISTA

Vou até o látex que já se esparramou sem controles, extrapolou o plástico, escorreu sobre o tapete e estancou na madeira do piso contra a parede. Três peles se fazendo: uma lisa, uma enrugada e uma escura. Foram dias de espera, até poder tocá-las. Espera agitada, pois não se faz para o encontro a um estado inanimado e indiferente da matéria, mas para uma pura forma, que abjura a matéria. Expectativa, não pela forma perfeita, mas pelo seu devir incerto.

141 SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon. São Paulo: Cosac & Naify, 1975, p. 46.

142 LACAN, Jacques. O Seminário. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.



Imagem 89: HKanaan. Livros de artista. 4 x 8 cm à 10 x 14 cm, 2008/2010.

A tinta da litografia já penetrou no papel. Começo a recolher as impressões que recobriam as paredes em secadores-varais. Empilho-as, folha a folha, formando camadas de inscrições, peles-inscrições. Isso me traz a ideia de livros. Depois de rasgá-los, vou misturá-los ao látex e costurá-los, exercitar as aulas de encadernação que tive ainda na graduação e que ministrei na UFPel, em cursos de extensão. Quero costurar as ideias, dar uma atmosfera de conto para as linhas trêmulas das aguadas, das estrias, das incertezas que se imprimiram na tenacidade do papel.

Na instalação, além dos corpos suspensos e dos retratos que estão nas paredes, deparo-me com esses pequenos livros. Posso tê-los em minhas mãos, e pressinto ali um mo-

vimento polimórfico, ritmado pelo volver das páginas pergaminhos, de onde emergem imagens de um corpo amorfo, constituído por impressões litográficas sobre o fino papel, e lâminas de látex ainda sem forma. Os acúmulos, dobras, rasgos, buracos, se transformam no contato, na carícia e na repulsa que podem provocar suas texturas, sua aparência efêmera, sua pegajosidade, seus pedaços que se soltam, que sobram em nossas mãos, causando impressões com suas presenças fétidas.

Papéis, agulhas, cordões, litografias e látex preenchem as minhas mil e uma noites, nas páginas, sons, cheiros e texturas que habitam a memória e o esquecimento de minha origem árabe. Livros-de-artista que nesta série os chamo de livros de autoajuda. Eles são feitos de peles-lito-látex, para serem tocados, cheirados, acariciados, repelidos. Noite após noite, até o amanhecer, tecendo peles, procurando palavras, costurando pedaços de um corpo nômade.

A artista Amélia Toledo¹⁴³ trabalha com livros feitos com transparências, elemento que sempre se faz presente nas suas obras. Os livros são montados com papel de seda coloridos, com cortes e rasgos, sobrepondo partes, construindo pela translucidez, estruturando imagens sem avessos.

Cada imagem se forma em uma ocorrência inesperada, concorrendo para esse imprevisto da técnica manual de rasgar papel e montar as sobreposições, com resultados diferentes na frente e no verso. [...] Como se destinam a ser folheadas, o que se oferece efetivamente ao leitor é o efeito da sucessão¹⁴⁴.

143 TOLEDO, Amélia. Artista brasileira, nasceu em São Paulo, onde vive e trabalha com gravura, pintura e escultura. Sua ênfase está em seguir formas encontradas 'prontas' na natureza.

144 BELLUZZO, Ana Maria. *Entre, a obra está aberta*. In: TOLEDO, Amélia. *Catálogo da Galeria de arte do SESI, 1999*.

Meu interesse por livros de artista vem junto com a gravura, aliás, a história da gravura está fortemente ligada com a forma livro e, conseqüentemente, quem a faz tem um contato direto com essa possibilidade de apresentar imagens. No IAD¹⁴⁵, coordenei, durante dois anos, um grupo de pesquisa¹⁴⁶ com investigações prático teóricas, que cruzavam litografia, calcografia, xilogravura e infografia, na confecção de livros de artista. No estágio de doutorado, tive oportunidade de conviver com artistas que muito trabalham com livros de artista. Conheci inúmeras associações e grupos europeus, mexicanos e argentinos, que convergem artistas interessados na prática e discussão do que pode ser feito nessa área¹⁴⁷. Aqui, no Brasil, temos também muita atividade nesse setor e, como pesquisa e banco de dados, cito a dissertação e a tese de Paulo Silveira¹⁴⁸.

Esses desvios que se implantaram na medida em que fui realizando o trabalho, me foram trazidos pelas sensações apreendidas. A matéria em suas metamorfoses temporais propiciou-me a experiência vivida. No próximo capítulo abordarei modos que me levaram a tais experimentações diante de um fazer que se apresenta pela repetição e diferença no espaço-tempo.

145 Instituto de Artes e Design/Universidade Federal de Pelotas.

146 Livros linfográficos: uma metalinguagem. COCEPE nº 080302011 PRPPG/UFPEL.

147 (Ver) CHEMA, Eléxpuru. Red libros de artista. Disponível em: <<http://www.librodeartista.info>>.

148 (Ver) SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista(tese), e Livro de artista da ternura à injúria (dissertação)*. Porto Alegre: PPGAV/IA/UFGRS, 1998. A obra examina a instauração da categoria do livro de artista (incluindo o livro-objeto), a partir dos trabalhos de alguns de seus principais pesquisadores e da análise de obras de artistas nacionais e internacionais. O autor propõe que as gradações percebidas não só podem como devem ser instrumentos da conceitualização e caracterização da obra e da categoria na qual ela se insere, desde certos exemplares do livro ilustrado até todo e qualquer livro-objeto. Nas páginas 145, 256, 258 aparecem citados dois de meus trabalhos.

4. DAS IMPRESSÕES LITOGRAFICAS ÀS IMPRESSÕES DE SENTIDO Subjetividades técnico-estéticas

Atenção: percepção requer
envolvimento.
Antoni Muntadas

Nesta terceira e última parte, comento, mais especificamente, impressões de sentido que impregnaram a experiência nas primeiras sensações no atelier e no contato com os Policorpos quando em outros lugares, nos diferentes corpos que assume e nos diferentes espaços que habitam.

A pesquisa partiu do procedimento técnico e foi se encaminhando para um olhar fenomenológico na experiência litográfica, isto é, para uma distensão dos campos relacionais que ali circulam. Perceber é deixar surgir as coisas que passam despercebidas. O olhar contaminado pelo senso comum, pelos saberes tematizados, que, muitas vezes, acompanham as aulas, os ateliês, e os gabinetes de gravura, apresentam as coisas de uma forma que as tornam muito evidentes, quase óbvias, que se baseiam na repetição que dirige para o aperfeiçoamento técnico. Mas, perceber é conseguir se desprender das tecnicidades, e isso só é possível se me abstenho delas pelo menos por uns instantes, nos momentos em que o acaso me leva a suspendê-la. Um distanciamento que me permite olhar o que pertence ao procedimento técnico e o que se abrirá na experiência.

A dimensão da pedra não é mais limite, a sobra de tinta nos rolos não impede o início de nova impressão, a gramatura do papel já não é exigência para uma imagem ser considerada uma gravura. Isso me fazia ‘ser por eles utilizada’, em vez de espantar-me ou admirar-me com eles. O que desejo é me surpreender, e conceber o sujeito como condição *sine qua non* do mundo, como “transcendência em direção ao mundo”¹⁴⁹. Para isso, é necessário libertar-me da dificuldade em romper com a familiaridade que tenho com as coisas, pois só esta ruptura poderá dar a conhecer as diferenças, a visualizar os desvios, conseguindo, até mesmo, ver surgir uma forma que estaria até então desmotivada.

Descrevendo a experiência com os Policorpos, a partir da condição de sujeito estético – que percebe as diferentes impressões, desde o preparo da matriz até o espaço da instalação – posso deslocar o processo sequencial com início, meio e fim, para um algo não completamente objetivável. Esse foi o recorte perceptivo que se imprimiu na experiência com as ‘coisas corpo’. Sentir o peso da pedra, a porosidade, o líquido viscoso, o cheiro repulsivo, os movimentos sem contornos. A pedra não é mais somente uma rocha extinta, explorada pelas antigas oficinas gráficas. O látex não é apenas um líquido comprado em potes, para ser industrializado em acessórios hospitalares ou calçadistas.

Em contato com a pedra, a goma arábica, a água, o breu e o látex, matérias naturais que utilizo no atelier, meu corpo torna-se consciência em relação perceptiva ao que me cerca, aproximando-me deles quase até a indistinção, “um retorno às coisas mesmas”¹⁵⁰, aos fenômenos, aos incorporais.

A artista Flávia Ribeiro¹⁵¹, que transforma folhas de papel arroz em peles, na instalação ‘Corpos Associados’ de 2002, diz:

149 MATOS DIAS, Isabel. *Elogio do Sensível*. Lisboa: Litoral Edições, 1989, p. 79.

150 HUSSERL, Edmund (1859-1938). “Ciência dos fenômenos” remonta a Lambert, a Kant, a Hegel, a Hartmann. A fenomenologia, enquanto movimento e método do pensar, inicia-se com o filósofo austro-húngaro Edmund Husserl, e tem como lema o “retorno às coisas mesmas”, o regresso aos fenômenos, ao modo de aparecer vivido antes de ser tematizado.

151 RIBEIRO, Flavia. Nasceu em 1954, São Paulo-Brasil. Pintora, escultora e gravadora.

“E se a coisa se expressa assim, através de si mesma, perfeitamente, tão perfeitamente, que seja impossível distingui-la de si própria, ou melhor, do que lhe é próprio na sua esfera mais funda?”¹⁵², Ela pendura os papéis lado a lado na parede, presos por pequenos pregos, deixando que sua leveza, com deslocamentos do ar, produza movimentos. Peles tatuadas por flores douradas compartilham transparências e espaços. Ar, pele, flores, contatos, imagens. Impressões, associações entre corpos.

As mulheres Navajo¹⁵³ nunca terminam uma tapeçaria. Elas deixam um buraco, pois dizem que assim evitam que ela fique presa em malhas demasiadamente perfeitas. Buracos onde ecoam as bordas exteriores, comunicando o dentro e o fora, as diferenças de intensidades. Um buraco-borda que se funde e se confunde com o dentro e o fora.¹⁵⁴

Exercício do olhar, do olfato, da audição, do tato. Olhos que arrancam, rasgam, penetram. Corpos que se transmutam, gravando impressões nos sentidos, resgatando singularidades. A isso que Ponty chama de redução fenomenológica, fazer parecer o mundo tal como ele é, antes de qualquer reflexão.

A percepção está diretamente ligada à fenomenologia, modo de ver e ser, que se instaurou nesta investigação. Segundo Merleau-Ponty¹⁵⁵, a fenomenologia visa o regresso ao mundo *antes* do conhecimento, um retorno a um mundo originário, que “está já lá” antes de ser constituído pela consciência. Uma experiência de relação natural com o mundo, um contato consciente com as coisas. Com Merleau-Ponty se redescobre o corpo como via de conhecimento. O corpo como meio, através do qual se tem compreensão do mundo. Novos vínculos se fazem, unindo o cognoscitivo com o sensível, e o corpo aparece enlaçado ao mundo, em um sistema



Imagem 90: Flávia Ribeiro. Da série *corpos associados*. Pó de bronze sobre folhas de papel croqui, 2002.

152 THOMAS, Daniela; RIBEIRO, Flávia. *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999. p. 173.

153 Navajo – tribo indígena norte-americana.

154 Faces e superfícies. In: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 355.

155 (Ver) MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

existencial dinâmico e inseparável. Sujeito e objeto pertencem a um mesmo universo ontológico, formando o quiasma, que é a trama de relações fenomênicas.

Na perspectiva de Merleau-Ponty, tudo o que conhecemos do mundo, sabemos-lo através da nossa própria vivência, da nossa experiência singular. Mesmo na ciência, o universo que esta constrói é edificado sobre as nossas vivências e nossas experiências. Este mundo percebido é um mundo vivido, é uma experiência vivencial que é descrita – a ciência é explicação ou análise desse mundo percebido. Por mais explicações que engendremos, sejam elas, de vertente artística, zoológica, antropológica ou psicológica, o homem é, antes de tudo, experiência vivida. Assim, entendo a fenomenologia como uma descoberta vivencial e originária. O mundo existe antes das nossas análises ou reflexões, ele é fonte de todos os nossos pensamentos e de todas as nossas percepções.

Em uma experiência investigativa com a litografia, em que as matrizes são pedras com formação que remetem a nossa origem planetária, a reflexão sensível manifesta-se como uma verdadeira criação, em que o mundo é dado ao sujeito e o sujeito é dado a si mesmo. Vou descrevendo a experiência sem construí-la. Sentindo as matérias como meio natural. Ali se originam os pensamentos e as percepções, não sou ‘eu’ que as crio ou constituo, apenas as percebo e as descrevo. Certamente, lembranças da infância em contato com a terra, a água e o fogo, em suas funções de sujar, lavar e aquecer, estão presentes no agora da memória reabilitada pela consciência sensorial. No fundo, o homem é o que é porque está no mundo, e é neste que ele se conhece, o mundo ressurgem como a casa ou fonte das percepções.

No artigo *A dúvida de Cézanne*¹⁵⁶, de 1945, Merleau-Ponty elege Cézanne como um pintor que exercita a própria

156 Id.. *A dúvida de Cézanne*. In: TEXTOS SELECIONADOS. *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1984, pp. 113-126.

fenomenologia. Cézanne, sem dúvida, levou mais além – tanto na prática quanto na teoria – a relação da pintura com o que ele mesmo chamou de sensação. Ponty alerta, mais uma vez, para a necessidade de suspender os nossos hábitos. Vivemos no meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, em ruas, em cidades e, durante a maior parte do tempo, apenas os vemos através das ações humanas, nas quais eles podem ser os modos de aplicação. Habitamo-nos a pensar que tudo isto existe necessariamente e é indestrutível, que a qualidade técnica é o único e final objetivo na gravura. Mas o que pode ser alterado é ver nela a engrenagem para alcançar o outro, e não para repetir o mesmo. A próxima imagem será como um eco, uma outra evidência.

A impressão e a dupla experiência. Materialização e consciência de um processo que já não obedece às regras e às convenções estabelecidas como padrões para ser uma gravura¹⁵⁷. Imprimir levando em conta o campo relacional que se abre entre meu corpo e os equipamentos, os instrumentos, as substâncias químicas, as impressões, os contatos, trocas, adições, subtrações. O corpo que foi? Ou, o que será? O que está na matriz ou o que estará no papel? Como me orientar no movimento? Deixar o acontecimento me levar?

Nesta investigação, em que me debruço sobre o procedimento da litografia, procurando encontrar seus desvios, busco no paradoxo da gravura argumentos para afirmação da possibilidade da variação, e a encontro, sobretudo, na segunda parte de seu procedimento, na impressão.

Sobre isso, o aguafortista¹⁵⁸ Ludovic Napoleón Lépic (séc. XIX) – introdutor de Edgar Degas (1834-1917) nesse meio, e na prática do monotipo – empregou o termo ‘água forte móvel’, em seu escrito *Comment je devins graveur à l'eau-forte*¹⁵⁹. Tratava-se de reconhecer e fomentar o ‘status’ de cada prova

157 As convenções da gravura foram estabelecidas no III Congresso Internacional de Artes Plásticas, celebrado em Viena em 1960, utilizando vocabulário específico, considerando o que é uma gravura original, para seu valor no mercado vigente. Edição numerada; assinatura em cada exemplar; imagem executada pelo artista na matriz; com margens em branco. KANAAN, Helena. (Org.) *Manual de Gravura*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2004, pp. 41-42.

158 Aguaforte – modalidade da gravura em metal que trabalha com ácidos para corrosão da placa. (Ibid., p. 35).

159 LÉPIC, Ludovic Napoleón. *Comment je devins graveur à l'eau-forte*. (ensaio histórico para Raoul de Saint-Arroman, Veuve Cadart) Paris: 1876.

enquanto obra distinta e única, conhecida como ‘prova rara’, que passou a ser chamada de *belle épreuve*¹⁶⁰. Nessa época, por volta de 1870, muitos artistas pintores se juntaram aos ateliês de gravura, aumentando as Sociedades de Aguafortistas, próximos, em maior ou menor medida, às intenções impressionistas, e sentiram a necessidade de dar um novo caráter à gravura, como foi o caso de Camille Pissarro e James Whistler. A História da Arte oferece vários momentos para analisar essas necessidades de mudança, e o impressionismo traz muitas evidências de que há diferentes maneiras de explorar o visível. “São impressionistas no sentido de que não pintam uma paisagem, mas a impressão causada por uma paisagem”¹⁶¹.

DAS TANGÊNCIAS ÀS CONTINGÊNCIAS

Percebo também para os Policorpos, na convivência entre as matérias, a importância das coisas que tangem. Tangenciar é passar, estar muito próximo de, tocar, roçar, relacionar-se, ligar-se estruturalmente¹⁶². Algo que está paralelo sem ser o mesmo, ponto acionador de latências, potências, virtualidades. Tanger as coisas nos faz percebê-las, enfatiza experiências, revela diferentes níveis entre interior e exterior, ir e vir, subjetividade e objetividade, aglutinando profundidade e superfície. Um ectismo, como o que tange nossa pele, e a pele da pedra matriz, condensando o mais íntimo com o mais afastado. A tangência potencializa as contingências, desperta sintomas, relaciona e interage coisas, atos, corpos. Um entre por onde deslizam calores, vapores, odores, deixando rastros de tensão, desejos, incertezas.

Contingência é a qualidade do que é contingente. Que pode ou não ocorrer, incerto, eventual¹⁶³. Tudo é latente, estamos à mercê das contingências. No ato criativo, deixamos

160 CARRTE, Juan; VEJA, Jesusa. *Grabado y creación gráfica*. Madrid: Cuadernos de Historia del Arte, nº48, Historia 16, p. 32.

161 Le siècle. In: NOCHLIN, Linda. *Impressionism and Post-impressionism 1874-1904; Sources and documents*. New York: Prentice Hall, 1973, p. 329.

162 Verbete tangência. In: INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário Houaiss da Língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 1810.

163 Verbete contingência (Ibid., p. 535).

abertos todos nossos poros, como na pedra-matriz, para que ocorra, depois da tangência, a contingência. É preciso deixar o corpo se impressionar, receber pela pele as sensações, que atingirão o fundo, e se refarão em superfície. Marcas, memórias que retornam como obra, gravura, consciência.

Durante os dias, imersa no atelier, pensei na ‘coisa corpo’, no Policorpo, como um corpo encarnado¹⁶⁴, feito de sensações, de tempos, de esperas, de dobras e lisuras. O ‘*incarnat*’ seria esse ato de passagem, um movimento oscilatório entre superfície e profundidade, o eu e o Eu, uma trança temporalizada entre o papel, a tinta, o látex, e o sujeito que vê, toca, sente. Lugar de diálogo com as coisas e com os outros, a pele, esse entre que define uma marca e é marcado pelo mundo.

O Policorpo me traz tanto um sentido de limite, de separação, como, também, de intervalo, que manifesta o sujeito. Nosso invólucro “estremece, exprime, respira, escuta, recebe, recusa. Os órgãos irrigam toda pele de desejo, de escuta, de vista ou de odor”¹⁶⁵.

Vejo pela superfície, mas essa fronteira significa espaçamento e revela um olhar mais profundo, paradoxo da superfície. A pele é corpo e, ao mesmo tempo, a matéria incorpórea da fronteira. É no território-pele que está o mais profundo da superfície, pois a pele – corpo em si paradoxal – é o território próprio da atualização; recriação em turbilhão de virtuais e atuais: movimento-ação da fronteira, da pedra-matriz, do Policorpo, do meu corpo. Esse movimento-ação gera um território-pele dinâmico, pois ele se desterritorializa em *continuum* e, simultaneamente, se reterritorializa em *continuum* nele mesmo, em um tempo menor do que o mínimo pensável.

Michel Serres nos diz que “a pele é uma variedade de contingências: nela, por ela, com ela, tocam-se o

164 Referindo ao ‘*incarnat*’, proposto por Didi-Huberman, que “põe em jogo o estatus da relação que mantém a pintura figurativa – um plano, cores – com seu sujeito – uma pele, uns humores. Uma relação de perda entre sujeito e objeto. Se o objeto da pintura – a pele – se perde irremediavelmente no plano, o que é que fica?” (Ver) DIDI-HUBERMAN, G. *La pintura encarnada*. Valencia: UPV, 2007a.

165 SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001, p. 71.

mundo e o meu corpo, o que sente e o que é sentido, ela define sua borda comum. Contingência quer dizer tangência comum: mundo e corpo cortam-se nela, acariciam-se nela”¹⁶⁶. Contingência é o conjunto da experiência exercida por tangências de nossos corpos-mundo, do mundo–em–si, como nos fala Merleau Ponty. “Tocar é tocar-se. As coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo, através dele o mundo rodeia-me”¹⁶⁷. Confundo meu corpo com os corpos que me rodeiam. Com meu corpo os tangencio, e eles se fazem presentes em mim, agem em mim, num ato perceptivo que me integra ao ambiente.

Os Policorpos se fazem por transgressões, por metástases, por perturbações aos códigos convencionados às artes gráficas.

Não se perturbam as formas sem perturbar o pensamento do sujeito, sustenta Carl Einstein, em seus escritos nos *Documents*¹⁶⁸. Um pensamento que tangencia o estudo meta psicológico freudiano de pulsão e morte em relação à forma: não há rigor operatório sem a violência de um assassinato. Einstein se referia, mais precisamente, ao ‘collage’ cubista como decomposição, como destruição da realidade convencional. Os corpos-pele, ou corpos excessivos, são colagens também, são excessos de corpos, restos de um assassinato, de uma violência operatória de decomposições, rasgos e acúmulos que se fazem pela matéria mesma, e pelo gesto que arranca os corpos de seus lugares.

É evidente que a confecção da obra de arte comporta muitos elementos de crueldade e assassinato. Pois toda forma precisa de um assassinato de outras versões: a angústia interrompe o normal. Descompõem-se, cada vez mais, a realidade [...] O olho é atraído e repellido, ao mesmo tempo. Esta técnica é a técnica do zero; uma

166 Ibid., p. 77.

167 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 230.

168 *Documents* – Em abril de 1929, é publicado o primeiro número da revista *Documents*, financiada por Georges Wildenstein, editor da *Gazette de Beaux-Arts*. Ela tem como principais colaboradores: Georges Bataille (1897-1962), Georges Henri Rivière (1897-1985) e Carl Einstein (1885-1940). Uma revista que em sua própria constituição já aparentava uma “mistura propriamente impossível”, como diria Michel Leiris em 1963.

dialética das formas, sob o signo da morte, um extermínio recíproco das partes. Totalidade não quer dizer aqui que um aumenta o outro, senão que um extirpa o outro¹⁶⁹.

Vendo os Policorpos como ‘corpos excessivos’, penso neles se fazendo pela morte. A morte da pedra como montanha para ser matriz, a imagem morrendo na pedra para ser no papel. A retirada da seiva da árvore e, durante o processamento de expansão e contração, nas trocas de estado. Ainda o procedimento de arrancar, rasgar e abrir sulcos na matéria emborrachada, que resiste em forças contrárias, acarretando sua própria morte e ressurreição.

Esse ato, também percebo ao observar, mais uma vez, feitos do artista visual Nuno Ramos, quando trabalha pensando na pele das coisas. Ele demonstra que o todo não diz mais do que as partes, vislumbra os corpos em camadas, evidenciando as superfícies e profundidades. Sobre essas obras que expôs em 1990, no Centro Cultural São Paulo, ele relata:

Comecei a arrancar a pele das coisas. Queria ver o que havia debaixo. Ergui a superfície do assoalho, que saiu inteira, sem quebrar. Tive que descascar a pele dos tijolos aos poucos, com paciência. A pele do cimento era a mais fina de todos, e a dos azulejos, refletia como um espelho. Debaixo dessas peles parecia haver outra pele, idêntica, porém enrugada. Retirei mais esta camada e o enrugado da superfície aumentou. Fui retirando camadas sucessivas, cada vez mais onduladas e acidentadas. [...] Não era mais uma pele, nem uma superfície: transformara-se num material arenoso qualquer. Podia ser pó de tijolo, cal, areia ou, quem sabe, os restos de um defunto. Por trás de cada pele, portanto, encontrei apenas formas degradadas da pele superficial. Ainda que os dados não sejam suficientes devo concluir que esta primeira camada não recobre um

169 EISNTEIN, Carl (1885-1940). L'enfance néolithique. Etnologie de l'art moderne. In: Documents, n. 8. Paris: BNF, 1930, pp. 115 e 479.

interior diferenciado, mas é a expressão mais estável deste interior, que a repete monotonamente¹⁷⁰.

Suas obras explodem como uma erupção, rasgam como uma fenda aberta, entre as coisas e os significados. Ele expõe o lado amorfo, magmático do mundo – a face escondida. Injeta vida nas pedras e nos pigmentos. Ele diz que a arte testemunha que um contato com o mundo é possível. Suas obras são seres à nossa dessemelhança.

Arrancar, rasgar, grudar, amalgamar, derramar, cheirar. Perceber que a obra é a própria ação, comenta a artista Lygia Clark: “Ao fim o caminho se voltará tão estreito que não poderá continuar. Esse é o fim do caminho”¹⁷¹. No final da ação, não fica mais nada sobre o solo, a não ser um montão de espaguete de papel que não se aproveitaria para nada. O ato de ‘caminhar’ marca um desses momentos de ‘comunicação forte’ que Bataille tanto consagra. Formar uma realidade única, total, existencial. Sem separação entre sujeito e objeto. “Não há nada antes, nem nada depois”. Nada mais que uma certa consciência do tempo e da beleza de sua irremediável perda. Perceber o ato da água que transborda as escarpas da pedra, do látex que se entranha até os cantos das paredes, do talco que pulveriza o ar que respiro, criando uma fina camada branca sobre tudo que ali descansava. Camadas envolventes, transparentes e potentes.

OLHO CORPO

Merleau-Ponty indica como expansão da percepção o chamado olhar corporal, que adentra ao sujeito e aos objetos, revelando uma paridade aos elementos que compõem a na-



Imagem 91: Nuno Ramos. *Lajes*, 1995.

170 TASSINARI; MAMI; NAVES. depoimento do artista. In: RAMOS, Nunes. *Textos*. São Paulo: Ática, 1996, p. 62.

171 CLARK, Lygia (1920-1988). 1964: *Caminhando*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 27.

tureza: o pintor olha para seu modelo ao mesmo tempo em que este o questiona. Esse novo olhar é corporal porque se movimenta e, antes de qualquer tentativa de reflexão, sente o mundo que o cerca. Sua preocupação não é superar o mundo sensível, muito pelo contrário, o que ele deseja é adentrar a este, conhecer seu espaço dentro da natureza. Esse tipo de olhar retira o poder apropriativo do sujeito que olha, pois agora o olhar ‘passa a ver o invisível do mundo’. Apenas o olhar atento às sensações o percebe. Não aquele que deseja passar pelas coisas, mas o que se prende a elas, que vê a si mesmo nelas. A falta que nos constitui, como disse certa vez Sartre. É nessa falta que se encontra o invisível, o desvio, o rasgo que completa. Ver uma mancha é estar no corpo mancha: “Porquanto não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser e eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que o vejo”¹⁷².

O olhar corporal se espanta com o que vê, e nesse choque transforma o sujeito em vidente e visível, passando, assim, a (re)criar a realidade. O mundo vê o artista e o instiga a criar, pois, segundo Merleau-Ponty, o que o artista faz é “celebrar o enigma da visibilidade”. Um quadro não será jamais a representação da realidade, mas muito mais a pergunta de um sujeito que pretende entender e se enxergar no meio do turbilhão que constitui o mundo.

Desse modo, Merleau-Ponty defenderá a pintura contra os ataques de Platão. Para o filósofo francês, a arte surge do embate com o outro, do choque do olhar com o visível. Esse pensamento se faz na maneira com que as coisas olham o pintor, e como ele passa a criar e moldar a natureza que o marca com um olhar. Olho e corpo constituindo um pensamento.

O olhar corporal desloca, propõe uma saída da cisão do ver, conseguindo ver melhor as ausências, as lacunas, levan-

172 MERLEAU-PONTY, op. cit., p.140.

do ao não representar, não fechar os conceitos. O invisível como o outro lado do visível, o que o completa e o reafirma. O olhar corporal une os invisíveis, próximos ou longínquos, e constitui novas percepções. “A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser”¹⁷³. Perceber os Policorpos como corpos excessivos é ver seus invisíveis, desbordar seus limites, é mesclar meu corpo com os corpos que o compõe.

A visita que fiz à mostra do artista Anish Kapoor¹⁷⁴, no Museo Guggenheim de Bilbao¹⁷⁵, foi um deslocamento em terceira dimensão através da cor-forma-espço. A retrospectiva dos 30 anos de trabalho do artista revela a cor pura, ligada à exploração de formas orgânicas e do corpo, inspirado pelo mundo microscópico, e pelas estruturas que refletem sobre o som e a imagem mundo. Carne do mundo, e por isso meu olhar para o trabalho deste artista.

Em uma obra de 1978, instalação sem título, todo espaço de 900 x 600 x 450 cm está repleto de objetos no chão e nas paredes. São azulejos, sedas, motores, armários cheios de esferas, a serem observados por entre dois panos transparentes, com pinceladas muito gestuais, em tinta preta. Cada um desses signos bidimensionais, ou tri dimensionais, trazem a ideia de secreções do corpo, de restos enigmáticos criando um universo em si mesmo. Um universo onde, como em muitas de suas obras, coexistem as oposições: dispersão e acumulação, superfície e profundidade, solidez e transparência, cor e matéria, mobilidade e quietude, ascensão e queda. Corpos que se desmembram, dando nascimento aos universos mutantes.

Os corpos como recipientes em que tem lugar à transformação. Visualidades das forças centrípetas e centrífugas que coexistem nos corpos. Escorrimento de águas, gorduras,

173 Ibid., p. 143

174 KAPOOR, Anish. Nasceu em Bombay, Índia (1954), e estabelece-se na Inglaterra desde 1970. Conhecido internacionalmente por suas obras que invadem o espaço físico e psicológico, a produção de Kapoor vai de gravuras, esculturas de pigmentos às intervenções *site specific* no chão, na parede, em áreas abertas ou fechadas. É dele a obra pública mais cara do mundo assinada por um artista vivo. Finalizada em 2006, em Chicago, “Cloud Gate”, no Millenium Park, custou 23 milhões de dólares.

175 Retrospectiva dos 30 anos trabalho, montada, pela primeira vez, na Royal Academy of Londres em 2009, e em 2010, em Bilbao, na sua segunda montagem, acompanhada sala por sala pelo artista.

tintas, que se golpeiam em meio a vibrações e pulsações, como em uma resposta ao alento, protagonizando em formas transitórias seu próprio vocabulário visual.

Corpos em processo, lugar onde circulam opostos, onde se encarna a separação-união, um trabalho que anula paradoxos numa confluência de interior e exterior.

Kapoor permite novas formas à matéria. Transforma tudo em imagens, instigando as percepções fenomenológicas, em obras que se auto geram, que possuem sua própria realidade, que não tem forma definida, como em 'Ferida', de 1988, feita de pedra e calça. Paradoxos, sentidos duplos e complementários da existência. Visão de um processo dinâmico em que se produz a transição de um para o outro.

As obras desse artista estão centradas na exploração do interno e externo, do diminutivo e monumental, dos efeitos e das possibilidades de reflexão, do espaço superfície e do espaço profundo. O trabalho de Kapoor começa a partir de um interesse na superfície irregular das rochas, montanhas, e sua relação com a cor e o fundo, e vai ao que atualmente mais lhe interessa, que é pensar no que mantém o nosso corpo interno, e qual a condição do nosso corpo externo. A elegância do sinuoso, orgânico, macio e quente, faz sentir vivo o nosso corpo como um espaço escultórico, organicamente ligado ao mundo exterior. Suas esculturas, literalmente, estouram no meio ambiente, espirrando água em volta, ou pigmentos para o espaço, como formas de crescimento; projeções, como modos de envolver uma conexão contínua com o corpo do espectador, que reage, se afasta, se aproxima, se agita, ao toque ou penetração. O olho olha e, muitas vezes, provoca-nos uma extensão do corpo invisível.

No mundo, existem matérias que nos estimulam os sentidos. Na escultura, a aparência do material estimula a sensação do tátil das coisas. Nas obras de Kapoor, visão e

tato ocorrem simultaneamente: o brilho da cor detona uma dimensão sensual que está integrada na forma escultural, de modo inseparável. É como se as formas fossem próprias da emanção dessa cor, e a cor, um eco da forma.

Sensualidade salta de sua obra, como um testemunho da fascinação exercida de que refletimos e absorvemos o mundo, através dos poros e buracos de todo o nosso corpo. À medida que deslizo através de sua mostra, vou percebendo o que não é visível a olho nu, um calor muito palpável, interior, de origem sensorial, ejeção de matéria, que bate em minha pele, criando uma nova consciência que reverbera e faz sentir.

A cor do pó que cobre cada escultura, vermelho carmim, azul cobalto, amarelo de cádmio, provoca efeito de sinestesia¹⁷⁶. Os pigmentos-forma, não se limitam a figurar e se desbordam espalhados ao redor, de modo que as estruturas parecem atravessar o espaço previsto. É surpreendente o modo como o artista usa a cor/luz nos efeitos do vazio e volume para transformar a percepção nos objetos. A abstração aparente de volumes é uma forma de reduzir a tridimensionalidade. O sentido do tato, atraído por diferentes acabamentos – sólidos, resíduos oleosos, resíduos de pigmento, viscerais ou brilhantes superfícies polidas – não está relacionado com uma identidade pré-determinada. A escultura é o próprio ser, é a sua própria formalidade que imprime nossos sentidos.

‘Quando eu estou grávida’ (1992), por exemplo, consiste de uma protuberância esférica branca, emergindo da parede. À primeira vista, passando-se pela frente, é praticamente invisível, é apenas um ponto fraco na parede cinza. Mas, em uma inspeção mais próxima, para ver o local lateralmente, de repente surge o semicírculo como o tamanho de uma ‘barriga grávida’, a partir da superfície da parede. Ilusões de ótica que levam a refletir sobre a existência do objeto e sua



Imagem 92: Anish Kapoor. *White Sand, Red Millet, Many Flowers*. Madeira, cimento e pigmentos, dimensões variáveis, 1982.

176 Condição neurológica em que o estímulo de um dos sentidos provoca percepção em outro.

materialidade. A provocação dos sentidos é dada pelo tátil e pela transparência dos objetos que apresentam protuberâncias e aberturas, orifícios, alongamentos. Ambivalência dos corpos, associação com os nossos, por suas aberturas, curvas, excreções, experiências básicas do mundo, assimilam-se e convertem-se em uma manifestação essencial da existência.

O mundo escultura de Kapoor é uma celebração da textura em todas as suas variedades. Olhando para suas peças, lembro a diversidade de estruturas de componentes orgânicos no mundo, a elasticidade, a morfologia dinâmica. A caminhada pelos corredores do museu vai produzindo impressões de sentido, ao exalar e inalar profundamente o ar, como um exercício preparatório de respiração. Uma sensação de dessemelhança com elementos que são nossos corpos. Eles nos penetram se nos deixarmos ser atraídos por suas profundezas escuras, e nos repugnam se formos atingidos por seus respingos sangrentos.

Caminhar examinando esses mundos objetos, pouco a pouco, entre esculturas de cera, poliuretano, resinas e pigmentos, faz perceber que o nosso olho é um órgão que pode deter as sensações. O fora e o dentro se revelam em uma simplicidade tangível. O ser interior e exterior, uma forma física a refletir a marca dos processos que lhes dão vida. Os corpos-escultura são feitos de solavancos, buracos e dobras cutâneas que se hospedam e hospedam espaços.

A instalação *'Shooting in the corner'* (2008-2009), é uma violenta erupção de pigmento no espaço. Um canhão de ar comprimido dispara a cada vinte minutos, um torpedo de 15 quilos de cera vermelha no canto da grande sala. Um cuspir de peças vermelhas escorre pelo chão, paredes e teto, produz uma matéria de manifestação informal nas paredes do cubo branco. A cor matéria e sua manipulação levam Kapoor a estudar o processo de reprodução do corpo humano. Em-

blemática, nesse sentido, é a instalação de 'Svayambh' (2007), palavra indígena que significa autogerada. É uma massa monumental de cera vermelha, em forma de um trilho de gôndola, instalada sobre carros, que viaja para frente e para trás, lentamente, entre três grandes salões. O dispositivo enorme desliza calma e deliberadamente, recordando a vitalidade de uma criatura; há algo sumamente corpóreo e orgânico nessa matéria que recorre os espaços.



Imagem 93: Anish Kapoor. *Shooting into the corner*, 2008/2009.

Em outra sala, foram construídos montes de um metro de altura, uma produção em massa com aparência de tubos gástricos, e de objetos orgânicos provocando estranhezas atraentes ao toque. São excreções, mas são limpas. Cada elemento tem uma relação orgânica constante e universal que representa o processo de criação e nascimento, trazendo reminiscências de nossa origem e destino. A soma dos elementos, a sua relação com o espaço através do movimento, a propagação da matéria e da cor no ambiente, o reflexo do mundo, revelam as infinitas possibilidades da escultura para repensar o 'espírito da matéria'.

Esse artista, com suas propostas corpóreas, faz ressaltar o incorporal. Por vezes tão sutilmente, que a tecnicidade pode parecer vir primeiro. Mas, mesmo em uma peça muito polida, ou em um pigmento meticulosamente montado, a intenção do tempo, do vazio, da ação impressa na matéria, é o que propõe o lugar que a obra ocupa. Pelo olho, experimento diferentes sensações, me situo no interior e no exterior, experimento deslizes e rupturas.



Imagem 94: Anish Kapoor. *Greyman Cries*. Shaman Dies. Billowing Smoke. Beauty Evoked. Cimento dimensões variadas, 2008.

INTUIÇÃO

Ao escrever o texto que acompanha o trabalho prático, por vezes não encontro a palavra, ou o termo; ou não, o que não encontro é a origem mesmo daquilo que ocorreu. De onde tirei essa idéia? De onde surgiu essa forma? Como foi que comecei com a aguada? Com os corpos sem forma fixa? Percebo então, outro comportamento que vigora na minha experiência de atelier: a intuição.

O professor e artista gráfico Fernando Evangelio comenta:

Aparte de las cualidades sensitivas evidentes, la obra de Helena Kanaan se carga a lo largo de su complejo proceso de creación de un cúmulo de vivencias al que solo puede accederse por la intuición y a través del tiempo. El tiempo es imprescindible para que la multiplicidad de mensajes aportados paulatinamente a lo largo del trabajo creativo puedan percibirse y entenderse sin sentirse abrumado.

Por su parte, la intuición tiene una importancia especial en la contemplación de estas obras, para interpretar lo percibido a través

de los sentidos de una forma más certera y profunda de lo que la mera racionalización podría alcanzar. Dicho de otro modo, porque sin la intuición no es posible alcanzar la esencia de lo que son y transmiten estas obras.

Creo Helena Kanaan habla a través de estas obras, desde las entrañas de su ser, a todos aquellos que sean capaces de mirar de una forma abierta y receptiva, si temer a las sensaciones poderosas que puedan experimentar. Ella piensa, además, que no basta con mirar desde una postura neutra o pasiva, que es importarte la aproximación, e incluso tocar las instalaciones o pasar las páginas de los libros. Sabe que si mucha gente hace esto, la durabilidad de las obras puede disminuir, pero ¿acaso hay algo que sea eterno?¹⁷⁷

Para pensar nesse modo de agir, aproximo-me do pensamento de Henri Bergson¹⁷⁸ no que propõe sobre a intuição¹⁷⁹, como aquilo que não decompõe nem compõe, mas vive a realidade da duração¹⁸⁰. Intuir é experiência de si, que encontra na intimidade da percepção o que é o absoluto de um movimento incessante. Bergson afirma que a intuição trata de outra coisa, mas não do inconsciente, ao contrário, ele enfatiza, a redescobrir em nós, precisamente aquilo que chama de consciência (a intuição surge após um grande esforço da consciência que não pode dar conta total da realidade).

Bergson diz: “Há uma realidade, ao menos, que todos apreendemos de dentro, por intuição e não por simples análises. É nossa própria pessoa que flui continuamente através do tempo. É nosso ser que dura”¹⁸¹. A intuição torna-se, desse modo, instrumento gerador de conhecimento, que atua no que chama de ‘evolução criadora’¹⁸². Bergson busca na intuição do tempo da consciência a validação do seu método de investigação, pois, para ele, o tempo da realidade é diferente

177 EVANGELIO, Fernando; professor catedrático na área gráfica na Facultad de Bellas Artes San Carlos / UPV. Texto escrito para o catálogo da mostra LUGAR DE, HKanaan no Museu de Huelva Espanha.

178 BERGSON, Henri, explica que ele próprio hesitou por muito tempo antes de utilizar o termo ‘intuição’. Em seu primeiro livro – o Ensaio sobre os dados imediatos da consciência, publicado em francês em 1889 – a intuição como conceito só aparece nos usos correntes da filosofia clássica. Ele faz referência a uma “intuição matemática”, que não corresponde em nada à ‘intuição, bergsoniana’. Pensaremos com Bergson o que ele chamará mais tarde de intuição mas sob a forma de um sentido particular, totalmente voltado para a percepção pura, e a compreensão da duração. Em *Matéria e Memória*, seu segundo livro, publicado sete anos mais tarde, a intuição só aparece, verdadeiramente, no terceiro capítulo, e é deduzida da experiência de reapreensão colocada na introdução do livro (eu nada sei da matéria, nem do corpo e do espírito, o que é que me aparece: imagens). Só realmente em A introdução à metafísica, artigo publicado em 1903, que Bergson conjuga uma relação específica entre intuição e método, cujos fundamentos ontológicos ele retomará cerca de dez anos mais tarde, numa conferência intitulada “A intuição filosófica”. Seu objetivo é o de notar que a inteligência, estando interessada pela ação e levada por uma necessidade de espacializar sua duração, não pode de forma alguma, tocar na essência da vida, que é móvel. A inteligência constrói mundos, instrui artífices, produz sistemas, ela é uma potência ativa. Mas captar a vida, retomar aquele sentido íntimo, ao qual, por não dispor de um termo novo, ele dará o nome de ‘intuição’. A evolução criadora. In: TEXTOS SELECIONADOS. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979a.

179 Intuição significa, para Henri Bergson, apreensão imediata da realidade por coincidência com o objeto. Em outras palavras, é a realidade sentida e compreendida absolutamente de modo direto, sem utilizar as ferramentas lógicas do entendimento: a análise e a tradução. Isto é, a intuição é uma forma de conhecimento que penetra no interior do objeto de modo imediato sem o ato de analisar e traduzir. A análise é o recorte da realidade, mediação entre sujeito e objeto. A tradução é a composição de símbolos linguísticos ou numéricos que, analogamente à primeira, também servem de mediadores. Ambas são meios falhos e artificiais de acesso à realidade. Somente a intuição pode garantir uma coincidência imediata com a realidade sem símbolos nem repartições (ibid.).

do tempo conceitual ou da inteligência, tempo científico. O tempo da inteligência, segundo o autor, é um tempo oposto ao da vida. A inteligência trabalha com o tempo simbolizado, representado, enquanto a intuição trabalha com o tempo real, o tempo contínuo. Esse tempo se opõe ao da ciência positiva, o tempo que fragmenta a realidade, enquanto no tempo vivido, o real é um todo. A realidade, para Bergson, é a própria duração, onde nela, e por ela, é que a ciência se compõe¹⁸³.

Trata-se de ver que inteligência e intuição se opõem e se completam. Não se pode dizer que uma tenha sucedido a outra, nem se pode atribuir entre elas categorias de superioridade ou inferioridade. Elas estão sempre misturadas, o que difere é a proporção. Acompanham-se e completam-se. E se completam por que são diferentes, o que há de instintivo no instinto é de sentido oposto ao que há de inteligente na inteligência.

Para Bergson, o tempo que permanece é o tempo que possibilita à inteligência formar conceitos, priorizando a novidade. A inteligência é levada a compreender o tempo, a partir do espaço do geômetra; ela despreza o fluxo qualitativo ou duração pura. Uma base que propicia ao pesquisador um retorno sempre ao mesmo ponto de partida para criar outra coisa, uma nova interpretação, mas que acumula a anterioridade, promovendo, assim, uma evolução criadora.

Para esclarecer a questão do fluxo, o autor cita o exemplo da flecha: uma flecha ao ser arremessada exerce dois movimentos, o movimento da inteligência e o movimento da duração. O movimento da inteligência é medido; ele pode avançar mais rápido, como pode ser mais lento. Já o movimento que dura, mostra a flecha em si mesma, esse movimento não avança nem diminui, ele é o tempo que flui, o tempo que sempre dura. Dois movimentos, dois tempos são

180 Duração em relação ao termo proposto, algo fluente, fugaz. Já mencionado na p. 16, capítulo 3 (BERGSON, op. cit.).

181 Ibid..

182 Id. Introdução à Metafísica. In: TEXTOS SELECIONADOS. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979c.

183 HUISMAN, Denis. *Dicionário dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 137.

apreendidos no mesmo espaço: o tempo da própria flecha, ou seja, o tempo que flui e o tempo que se move e requisita medida. O primeiro não se mede, por ser fluidez, mas o segundo pode ser medido; este tempo que pode ser medido é nomeado tempo da inteligência.

O ato de superação dos obstáculos não está na deformação do real e sim, na superação do tempo da inteligência que se efetiva em forma de conceitos estabelecidos pela experiência. É preciso se desembaraçar tanto das experiências da linguagem como das experiências científicas para se chegar aos dados imediatos da consciência, ou seja, para se chegar à qualidade, fora da quantidade. Esse ato, que dilui os conceitos, é o que move em direção ao tempo contínuo, criando novas formas de pensar o real.

Alertando para contrapontos nessa discussão enigmática, entre outros que se remetem à intuição, relembro um pouco do pensamento de Gaston Bachelard, autor de vários livros que permeiam problemáticas do pensar na arte. Bachelard atribui ao homem a responsabilidade por todo trabalho da ciência; quando compreende que o homem se estabelece no reino da ruptura, distante de qualquer continuidade, já que é dotado de uma imaginação que deforma, combina, renova, relaciona, retifica, cria e se mostra capaz de inventar outra realidade. A diferença, é que Bachelard sugere que o que se intui já é efeito de uma elaboração da inteligência e que, a partir daí, se teria a novidade, ou seja, que a intuição é elaborada depois do conhecimento. Tanto em Bergson como em Bachelard, existem, entre o sujeito e o real, obstáculos epistemológicos que precisam ser superados. Os obstáculos estão no próprio discurso da ciência, impregnados de hábitos e costumes intelectuais. A diferença entre os autores seria a origem.



Imagem 95: Del Pilar Sallum. *Impressões*. Latão Fundido, 1995-1996.

Trazendo referências de obras de artistas visuais, o trabalho ‘Impressões’, da artista Del Pilar Sallum¹⁸⁴, remete-me a pensar a intuição. Um componente que exalta nas experiências corpóreas e nas marcas de alteridade que deixamos nas trocas cotidianas, no entra e sai de fluídos e emoções, canalizados pelas vias porosas. A artista apresenta um amontoado de digitais impressas em bronze, banhados a ouro, construindo uma alusão à somatória de identidades que se misturam e se confundem. Digitais são marcas de identidade, mas, nesse trabalho, desprovida de seus corpos, desgarradas, elas parecem se libertar dos limites de suas peles e se fundir num monte de formas douradas, sendo um outro corpo. Misturamo-nos com o mundo, nos nutrimos uns dos outros “na experiência dessas trocas, no silêncio meditativo que nos conecta ao universo, é possível vislumbrar uma luz e até nos confundirmos com ela”¹⁸⁵.

184 Catálogo da mostra *Pele, alma*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

185 Depoimento da artista. In: *Ibid.*, p. 48.

UM CORPO SEM CONTORNOS FIXOS

Ao ver os Policorpos juntos, amontoados, pendurados uns por cima dos outros, caindo das molduras, se esfacelando nas mãos dos leitores, percebo despontar deles, sintomas do ‘improvável’ e do ‘desproporcional’, impurezas e perturbações, presentes na noção de uma forma ideal. Manchas, papéis rasgados, látex mofados, aparições que substituiriam a pretensa continuidade de uma gravura.

Nada tem forma fixa. Tudo se confronta e se confunde. Um constante movimento de vaivém que me acompanha, não existe a certeza, uma única, mas a poliformia que arrebatava todos os corpos, que não me deixa indiferente diante dos incorporais. Esse corpo, Policorpo, que se fez em minhas mãos, me leva a refletir sobre a constante discórdia entre os buracos, os acúmulos, os movimentos, fazendo dele um corpo desorganizado e inconstante. A contradição trabalha, ela nunca está em repouso, ela não se fixa em uma imagem acabada. A aguada e o látex me propõem essa imagem em transformação, em busca de uma forma. Assim como o corpo humano, os animais e as plantas que movimentam seu interior e seu exterior, se contrapondo em luz e escuridão.

Um dia, observando um dos ‘retratos’ que deixo pendurado na parede do atelier, notei que algo ali no meio se movia. Não havia vento, me intriguei, pois o látex quando se move é em descensão e não em ascensão, como estava ocorrendo. Estava ainda no escuro, como acontece nos primeiros momentos que ali penetro, deixando a imaginação se multiplicar, ativando as sensações, dilacerando as identidades. Estaria essa ‘pele’ se contorcendo? Criando seu próprio movimento, contradizendo a gravidade? Acendi as luzes e deparei-me com

um ser sem forma fixa: uma lesma, que me remeteu à comparação que Bataille faz com a forma da aranha. Um encontro com o informe, com a não representação¹⁸⁶. A lesma mime-
tizada com o látex, em cor, textura e moleza. Espichava-se e encolhia-se, conquistando seu território, deixando vestígios marcados por seu rastro luminoso, seu ato de se desfazer, fazendo. A lesma me é repugnante e atraente em sua pegajosidade, traz aspectos do interior de meu próprio corpo e de intimidades úmidas. É um ser noturno, evita a luz, contingência de nosso encontro. Seu corpo é hermafrodita: durante seu desenvolvimento sua massa visceral sofre uma torção de 180°, enrolando-se sobre si mesma, sexualidade polimorfa, amálgama de si, corpo simbólico. Quando se joga sal sobre ela, se desfaz num cuspe, reaparecendo como um fantasma líquido. Repulsa a luz, umidade, corpo mole, atração pelo escuro, pelo informe, pelo mofo. Dessemelhanças que me posicionam entre o mal estar de ser repudiada e o mal estar de ser seduzida.

Esses corpos, que foram se fazendo, sempre me direcionaram ao incontornável, o que me levou a introduzir, aqui, o pensamento sobre o informe, proposto por Georges Bataille, publicado como verbete no dicionário crítico da revista *Documents*¹⁸⁷. Para o autor, a matéria dá forma e reforma o pensamento, confundindo, permitindo à inteligência escapar da sujeição do idealismo. Retirada sua cabeça, seus órgãos, sua forma completa, o humano se parece também com qualquer coisa, como uma lesma ou um amontoado de carnes. Esses pedaços de corpo desfazem a coincidência entre ser e viver. O corpo fragmentado evoca um intervalo no pensamento, conferindo ao humano um outro corpo.

186 Le fonti dell' arte moderna. In: ARGAN, Giulio Carlo (1909-1992). *Salvezza e caduta nell' arte moderna*. Milano: Il Saggiatore, 1964, p.18.

187 A partir do segundo número da *Documents*, revista idealizada por Bataille, (ver nota 169), foi introduzida uma seção intitulada *Dictionnaire critique*, que pela arbitrariedade dos verbetes poderia lembrar um empreendimento dadaísta. Mas lembrar, também, além do acaso, do acidente, e do arbitrário, o *Dictionnaire* encerrava um rigor reflexivo, ao reabilitar o 'valor de uso' antropológico da imagem e da escrita. Daí o próprio nome da revista, proposto por Bataille, e a composição de sua capa que dava o mesmo destaque aos termos Arqueologia, Belas Artes, Etnografia e Variedades.

Os Policorpos me propõem uma forma que funciona como abertura para pensar esse intervalo perturbador que gera a insubordinação dos fatos materiais, uma forma que é abertura para sua própria perturbação. Em outras palavras, a expressão material de latências, um jogo de forças entre imaginações anacrônicas; movimento mal resolvido de homogeneização do heterogêneo; um índice de uma topologia complexa a partir da qual o olhar desliza e estanca.

A forma Policorpo é assombrada, informada e deformada pela forma aguada, assim como a aguada é pela forma látex. Ou seja, o informe entra como o trabalho da forma, de dar a ver a sua própria semelhança dilacerante¹⁸⁸. Assim, a forma que implicaria o sentido, e garantiria à permutabilidade, à transmissão, à fixação da coisa designada, a seu nome. Se essa forma acolhe o informe, sua inconsistência a revela como portadora de uma abertura para sua própria impureza, para a heterogeneidade da forma. Assumo os Policorpos sem compromissos com uma gravura tradicional, e, por isso, lhes atribuo diferentes nomeações ao longo da experiência. A forma se faz, não como o objeto da transgressão, mas como o lugar da transgressão, lugar da emergência de uma dimensão sintomática, da diferença, resíduo crítico do mundo homogêneo. A forma informe é a que está permanentemente em formação e, portanto, aberta para a sua diferença.

A tensão entre a forma e o *informe* é fundamental para compreender a forma em Bataille, ou as formas que interessam Bataille, como *formação*.

Indicando o que pode aclarar, um pouco mais, sobre essas formas imprecisas, que se manifestam na prática com o viscoso, destaco abaixo o verbete de Michel Leiris que aparece no número 7 da revista *Documents*, 1929:

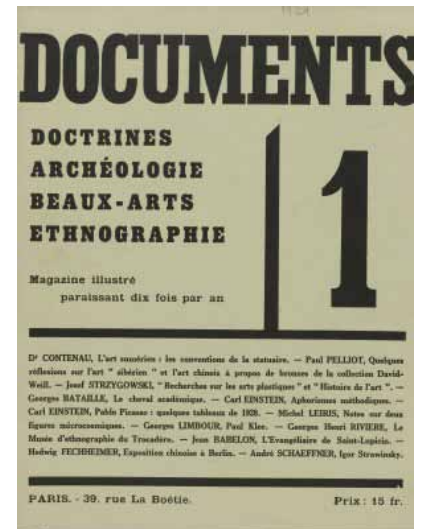


Imagem 96: Capa da Revista Documents nº 1, 1929.

188 Chamo atenção ao termo "semelhança dilacerante", colocado por Georges Didi-Huberman em suas reflexões sobre Bataille. (Ver) DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Geoges Bataille*. Paris: Macula, 2003, cap. I.

ESCARRO – O escarro é, enfim, por sua inconsistência, seus contornos indefinidos, a imprecisão relativa da sua cor, sua umidade, o próprio símbolo do informe, do inverificável, do não hierarquizado: escolho mole e viscoso que faz fracassarem, mais do que qualquer pedra do caminho, todos os procedimentos daquele que imagina o ser humano como sendo alguma coisa – outra coisa que não um animal careca sem músculos – o escarro de um demiurgo em delírio, rindo gargalhadas por ter expectorado essa larva vaidosa, girino cômico, que se infla em carne insuflada de semi deus.

E, por fim Bataille, com sua escrita para o dicionário crítico, na mesma página de Leiris, no setor de verbetes criados pelos autores para a *Documents*:

INFORME – Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, o informe não é apenas um adjetivo, tendo tal ou tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo, geralmente, que cada um tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum, e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada, e que ele só é informe, equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro¹⁸⁹.

A palavra ‘sentido’ e a palavra ‘tarefa’ têm forte presença no verbete. O sentido das palavras é o que aponta para a possibilidade de sua permutabilidade, de sua transmissão e, também, de sua fixação. A tarefa estaria relacionada com o que não está dado, com o intransmissível, com a parte incógnita que está em devir. O próprio dicionário é uma

189 BATAILLE, George. Informe. In: *Documents*, n. 7. Paris: BNF, 1929, p. 382.

impossibilidade, um ‘começaria’, como ele mesmo escreve. Por isso, o informe se define, fundamentalmente como uma forma irremediavelmente precária. Acompanhando Bataille: “O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum [...]” Também penso na dimensão performativa do informe, implicada ainda por essa ideia de uma ‘tarefa’. A tarefa realizada pelo informe é o de ‘desclassificar’ uma forma identificada como tal. Mas só uma forma percebida antes como tal, poderá ser percebida como informe.

Se disser informe, o digo a respeito de uma forma. Essa desclassificação expressa ao mesmo tempo uma ‘exigência’: a de que “cada coisa tenha sua forma”. Pois, para desclassificar uma forma, só posso fazê-la em nome de tal exigência. Portanto, entra aqui a construção de uma relação de semelhança, e a exigência imposta por sua desclassificação, implicando a pressuposição de que cada termo da semelhança se assemelharia por princípio a si mesmo; tautologicamente: escarro é escarro, mancha é mancha, acúmulo é acúmulo. Portanto, escarro, mancha, acúmulos, não são formas. A exigência, para ser informe é assombrada por aquilo mesmo que ela recusa, a forma que a acusa como informe.

Bataille investiga a relação entre sujeito e objeto, mas também aponta o valor de uso antropológico, em que certos valores da civilização, como a necessidade social, a dignidade humana, a pátria, a família e os sentimentos poéticos, não passam de modos de domesticação das “necessidades que trabalham as tripas dos homens”¹⁹⁰. Bataille afirma que, nas sociedades da nossa era, prevalecem as fases excretórias dos processos de apropriação, podendo definir o consumo convencional como resultado do processo de homogeneização do heterogêneo, opondo-se ao consumo sacrificial que acusa, mas não destrói. Vejo aqui o caráter heterogêneo dos Policorpos, corpo feito de jorros que impulsionam uma

190 RIMBAUD, Arthur (1854-1891). *Les letters du Voyant* [1871]. Cartas escritas à Izambard e Paul Demeneny sobre seu método para atingir a transcendência poética, através do desregramento dos sentidos.

nova excreção da coisa, fazendo-a movimentar-se em sua heterogeneidade.

Cruzando com pensamentos de Didi-Huberman, concerne aqui chamar a atenção para as duas dimensões a que os autores imbricam e que relaciono com o que vivencio no atelier. A experiência por que se passa – o choque – e a experiência como experimentação – como concerto do choque. Ou seja, de uma experiência de que não consigo me apropriar, por sua manifestação em formação excremental.

O informe é realmente incontrolável?

As experiências me desfocam, pela falta de luz, pelo cheiro excessivo, mas isso é o que me permite não perder de vista, o que não está ali diante dos olhos. Como definiria Arthur Rimbaud, desde a sua ‘Carta do Vidente’¹⁹¹, o que faço é um trabalho metódico de ‘desregramento dos sentidos’, que tem sua instauração a partir desse *tout autre* que me olha do mundo. Não do mundo familiar, do mundo da forma tornada ‘documento’, cujo sentido apropriamos segundo os termos que a acompanham em seu aparecimento, mas do mundo da forma informe, em formação. Forma que invade meu atelier, meu tempo, meu corpo, mas, ainda assim, me possibilita a distância. A forma como formação, faz pulsar algo que ela presentifica e retira, desperta uma visão que não se contenta com o que vê, que está sempre reconstruindo, reformatando. Ao materializar a condição sintomática, sobre determinada, a forma em formação desdobra as latências.

É, então, entre o sujeito que vê e o que retorna de seu sintoma naquilo que ele vê, que o aquilo o olha no que ele vê. Algo como uma *mise-en-forme* do repugnável, do excessivo, como formação crítica, a partir da experiência do choque, que se encontraria assim, como o canal do sujeito para a sua alteridade, suas latências, para aquilo que, dele,

191 Id. ibidem, p. 56.

escapa a ele. Essa forma informe, essa formação abjeta, promoveria, portanto, ao ofertar-se, uma espécie de perda de sentido daquilo que ela dá para ver – o mundo mediado pelo sintoma – exigindo, em contrapartida, daquele que com ele se depara, um suplemento de sentido.

Coloco aqui comentários sobre a obra de Miquel Barcelò, artista que insiro em um fazer que arremete ao mundo das coisas como elas são.

CICLOS TERRESTRES

[...] escolhia pedras um pouco à sorte, e gretas, e depois utilizava as suas formas para pintar coisas – beringelas, tomates, pimentos, limões, peixes e, às vezes, figuras – depois desenvolvia-os, alguns maiores, como o *Le Tas*. Gosto dos sapatos velhos, que já não servem para nada, mas que caminharam muitíssimo”.

Miquel Barceló

Meu contato com a obra de Miquel Barceló¹⁹² começou em acervos de museus e galerias de arte na Espanha. Ao final de meu estágio no seu país de origem, pude visitar, em Madrid e Barcelona, sua grande retrospectiva, com montagem incluindo livros de artista, esculturas, desenhos, pinturas e vídeos¹⁹³. Suas experiências – ressecadas pelo clima desértico, levadas às telas, desenhos, esculturas, vídeos e escritas, são testemunhos daquela realidade a qual ele escolheu para ser um pouco sua também, podendo exercer a comparabilidade de sociedades opostas, que, no fundo, carregam as essencialidades.

O tema principal da obra de Miquel Barceló é o passo inexorável do tempo, sua obsessão pela transformação incessante da matéria ou a sua frequente encenação dos cotidianos mistérios da vida e da morte. Passagens, paisagens,

192 BARCELÓ, Miquel. Nasceu em Felatnix (Palma de Mallorca), em 1957. Formou-se no Instituto Técnico de Ciências e depois frequentou, por um curto período, a Escuela de Artes y Oficios de Palma. Diz que aprendeu mais, observando obras de Jean Fautrier, Paul Klee, e Jean Dubuffet

193 Retrospectiva: BARCELÓ, Miquel. *La solitude organisée 1983-2009*. Curadoria: Catharine Lampert. Barcelona e Madrid: Fundación La Caixa, 2010.

imagens de sedimentos e germinação, desertos, glaciares, oceanos e rios. Emblemas particulares de memória. Barceló desenha os museus, as bibliotecas, os cinemas – ou as suas referências aos rituais diários – o trabalho no atelier, o sexo, os restaurantes e as cozinhas. O passar do tempo é, efetivamente, o tema dos seus devastadores autorretratos e retratos de seus amigos, os quais não perseguem nem a verossimilhança, nem a beleza. Montanhas de alimentos, ovos e animais mortos, crucificações pagãs, veículos sobrecarregados e travessias isoladas; suas pinturas refletem sempre a conclusão terrível da existência, e um estado de ansiedade que o leva a apoderar-se com imagens de tudo o que o rodeia.



Imagem 97: Miquel Barceló. *Grande craneo central*, mixta s/ tela, 235 x 285cm, 2006.



Imagem 98: Miquel Barceló. *Porto Corvo*, mixta s/ tela, 215 x 265cm, 1984.

O artista, depois da sua primeira viagem à África, nunca mais foi o mesmo, montou atelier e tornou-se amigo dos moradores dali¹⁹⁴. Será uma primeira grande viagem, de uns oito meses, na qual cruza o Saahara, desde Argélia até chegar a Gao no Mali, onde ficará para trabalhar. É o início de um fascínio, e, desde então, tem viajado com periodicidade anual pela África Ocidental. Convive com a vida dos corpos destituídos do conforto a que somos acostumados; sente de

194 Tem uma casa e um estúdio no País Dogón, e viveu, também, em Ségou, nas margens do rio Níger.

perto o bem e o mal estar de uma natureza, ora reflexiva ora mágica, rebelde e celebratória. Faz da sua obra um diário, numa perspectiva autobiográfica e familiar de fenômenos e coisas. As casas onde mora são pequenas, então leva suas grandes telas e pinta na rua. Isso me lembra os impressionistas. Barceló assim como eles, pinta as sensações, a passagem das horas.

Instalei-me e comecei a pintar quadros grandes. Mas a casa era muito pequena... Era um problema. Como não tinha sentido e era muito excitante o que se passava lá fora, pensei desenhar o que via, utilizando cores. Pensei no mercado... Depois deste grupo pensei em fazer uns guaches um pouco maiores. Desenhava bastante por dia. Não pintei mais quadros nesta primeira viagem. Estive desenhando e escrevendo durante sete ou oito meses¹⁹⁵.

Barceló observa os gestos das pessoas nos mercados, os olhares, as crianças. Ele capta a essência do movimento em simples e potentes manchas. Quase uma abstração, quase origem, uma pintura no mundo, as cores na terra. Seu desenho é de natureza confessional e espontânea, instrumento primordial do seu trabalho. Não constitui, talvez, o aspecto mais ambicioso da sua obra, como é o caso entre pintores, mas por cima do seu inegável virtuosismo, permite aproximarmos-nos do núcleo das suas preocupações, demonstrado, também, pelo seu espírito inovador, no que se refere a questões técnicas e de utilização de materiais.

Na África não se vende em cima de mesas, mas quase sempre em cima de esteiras no chão, o que me recorda a minha situação com o quadro no chão, e este recoberto de materiais e modelos. Essas manchas de cores sobre retângulos vêm a ser o mesmo¹⁹⁶.

195 BARCELÓ, op. cit., p. 61.

196 Ibid., p. 67.

Pinceladas gigantes, ou quadros realizados numa só pincelada, aparecem já no final dos anos oitenta. Para dar continuidade a essas pinceladas, Barceló idealizou um sistema de pincéis atados que lhe permitiam um só gesto.



Imagem 99: Miquel Barceló pintando com tela no chão e no chassi, 2008.

Os meus desenhos de peixes desta época partiam também de um só golpe de pincel. Utilizava várias cores no mesmo pincel. Então, recolhia azul escuro, azul da Prússia por cima, um pouco de azul ultramarino no meio, água e um pouco de amarelo por baixo. Uma só pincelada, é um pouco como a pintura chinesa. Todavia, gostaria de quadros que fossem feitos de um só gesto, ainda que fossem muito grandes, mas num só gesto, enorme, como uma paisagem. Pinte paisagens que são feitas de um só gesto, ou montanhas de um só gesto, ou pintar um cavalo de um só golpe de pincel, grande. É uma metáfora mas também é muito literal. Era só uma pincelada e logo lhe punha as barbatanas ou a boca. Gosto de inventar técnicas que servem para pintar. Não as exploro muito, servem para o que servem e já está. O efeito do papel negro rasgado sugeriu-me o fogo. O tema é dado pelo modo. A coisa ocorre no meio. Primeiro faço algo, e logo penso que parecem as escamas de um peixe. Então pinto o peixe¹⁹⁷.

197 In: JUNCOSA, Enrique. *Transfiguració del blau*. Miquel Barceló a les illes Balears, catàleg Museu d'Art Contemporani d'Eivissa. Ibiza, 2003, p.220.

A relação com a pintura chinesa – em especial com figuras como Chu Tah, o grande mestre do século XVII, que pintou animais e plantas a partir de manchas de pintura – é evidente. Barceló persegue a evocação a partir do mínimo, poucas pinceladas já sugerem raízes, sementes ou rebento, vidas ao fim e ao cabo. Imagens de máscaras africanas, crânios, naipes, facas e coisas partidas, escorpiões, joias e fósforos acesos. Uma série de objetos que se repetem, flutuando no centro dum espaço irreal, ou pictórico, e adquirindo, outra vez, ressonâncias magnéticas. Um crânio de macaco, um crânio humano, uma máscara – a mesma de sempre – alguma cebola, dois ou três peixes. O ponto negro converte-se na imagem mais recorrente do artista. Um elemento mínimo, mas capaz de sugerir muitas coisas – uma semente, um inseto, uma cabeleira, uma cabeça – dependendo da escala.

IMAGENS SUCULENTAS

Em continuidade à reflexão a minha obra, que acompanha uma imagem variável, a partir do procedimento litográfico, vou nomeá-la agora de suculenta, dada sua composição feita de matéria maleável, constituída no sintoma uma matéria carnal, encharcada de aguadas e látex. Incluo aqui, embora brevemente, comentários de imagens da História da Arte que me apontam tais sintomas. Os momentos de estudos propiciados no estágio no exterior, imersos em museus da Europa, trouxeram-me a oportunidade para uma revisão, e maior aproximação de obras que confluem com minha pesquisa, atentando para indícios de imagens do informe. O impacto que tive ao observar as figuras de Piero della Francesca, e as de Veermer de Delft, remeteu-me a presenças incorpóreas, quase fluídas, instaladas em um

território fronteiro. Passo, então, pelas imagens rugosas de Tiziano, pelos alongamentos somáticos de El Greco, pelas pinturas emplastadas de angústia de Rembrandt. Observando artistas, que muito já havia estudado, sinto agora sinais de mudança em Velásquez e, com mais razão, em Goya e Turner, nestes, impossível de ignorar a leitura dos invisíveis, dos incontornáveis. Avançando para modernidade, incluiria Picasso e Miró, este que, para mim, só exercia imagens lúdicas, limpas, coloridas. Em visita à Fundação Joan Miró, em Palma de Mallorca, onde teve seu último atelier, na sala de leituras, encontrei relatos de autores espanhóis¹⁹⁸ sobre trabalhos mironianos feitos em colaboração ao Teatro de la Claca, a partir de 1975. Ali, ele já não pinta, mas coleciona salpiques, derrames e jorros na lona estendida no chão, nas roupas dos atores, ou nas suas. Ali, também, urina, em uma intenção de encontrar um não sentido. Algo para dizer que a pintura não suja, mas que a própria forma pictórica procede da imundice. Tudo vai determinando o informe, até a atenção das obras que trabalham o próprio corpo, a carne, a putrefação, as feridas, sangue, humores.

Vejo o informe desde um representar tradicionalmente alheio a consistência material do mundo, até outra linguagem, cuja efetividade real, depois de passar por diversos realismos, se encaminha em direção à outra realidade estética, indo da matéria pictórica a uma matéria carnal.

Nesta experiência, vem à tona pensar as formas incertas, onde os signos são suplantados pela coisa, a imagem dos corpos pelo corpo coisa, a referência da matéria pela matéria. Um Policorpo como uma imagem suculenta, restituindo uma gravidade material, originária em sua própria corpulência.

198 (Ver) SALABERT, Pere. *Pintura anêmica, cuerpo suculento*. Barcelona: Laertes, 2003, pp. 344-347.

ENFRENTAMENTOS À FORMA

Olhando ainda em direção ao informe bataillano, incluem trabalhos de outros artistas e de críticos, aos quais me aproximo para conduzir o eixo com a experiência das litografias, coladas ao látex, reflexionando-as como em um ataque a sua forma tradicional.

No catálogo da mostra *L'Informe: mode d'emploi*¹⁹⁹, que reúne obras curadas para questionar o *informe* nas artes visuais, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois indicam essa direção. Partindo da definição de Georges Bataille, dirigem-se ao termo para colocar em cheque os mitos fundadores do discurso modernista, no campo das artes, instaurando, para tal, outros conceitos, tais como *bas matérialisme*, *horizontalité*, *battement e entropie*, este último polemizando com o fundante do termo em foco²⁰⁰.

Para os autores citados, o que Bataille propõe, através da operação do informe, é um ataque à forma através de sua própria lógica, operando em torno às estruturas. Esse conceito operatório superaria nomenclaturas, ou seja, resultaria em um indiferente, assim dizendo, àquilo que o indica como “aplastar por todas as partes, como uma aranha ou um gusano de terra”²⁰¹. O importante não é o tema, nem se a forma se torna repulsiva ou atrativa, mas o fazer anti-catégorico que acompanha a experiência.

199 (Ver) BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *L'Informe mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

200 Entendendo como entropia aquilo que sobra do movimento. Há autores que não concordam com a nomenclatura dentro do informe, pois este não encara nada como exclusão ou sobra, mas sempre como um todo da forma. Porém, podemos considerá-la não como sobra, mas como movimento.

201 *Documents*, n. 7. Ano 1. Paris: BNF, 1929.

Ver na penumbra, buscar em apenas alguns vestígios o esboço da forma. Olhar em direção ao informe, a um estado diáfano da matéria que transforma os volumes do campo de visão em corpos-relação, visualidades identificadas nas desse-melhanças. Confundo-me com as coisas, as coisas me confundem, e meus sentidos se fundem numa sinestesia. Estou entre paredes, porosidades, estratos, camadas; rebocos-palimpsesto que narram histórias de um porão escavado nos anos 30 do século passado. Outros corpos já o habitaram e nele deixaram sintomas: manchas, matizes, marcas, encontros e rupturas. Indícios de passagens manifestados nas lacunas do escuro.

No trabalho com o viscoso, posso entender o *informe* como parte fundante da estrutura, e não o contrário, como poderia nos sugerir o uso desse conceito que está no limiar de um desbordar. Na mancha litográfica, cada linha que coagula apresenta uma nova forma. O látex escorre lentamente, encontrando caminhos, ao secar se enrugam, ao ser arrancado se rasga, se contorce, se desfaz em outra forma. O informe nunca desaparece totalmente do termo que o funda. Em palavras de Julia Kristeva: é aquilo que origina a ordem e que a transgride. Da mesma forma que os nossos desejos corporais, embora os rechacemos para individualizar-nos. Um ataque desde dentro.

Toda a forma é, nos termos de Georges Bataille, *informe*. Trazendo um artista que possa usar esse pressuposto, cito a obra de Jackson Pollock. Com ele, e a partir de Bataille, o *informe* pode ser entendido, não como uma entidade de oposição à forma, mas, antes, uma possibilidade operante desde o fulcro da forma, para que essa se propague a partir de dentro.

Enfrentar o informe das matérias é como enfrentar as potencias do meu corpo?

Ainda na indagação da forma, caminho para pressupor que toda forma pode ser considerada como a construção de uma identidade, e que tal construção tende, ao mesmo tempo em que se edifica, à refutação e ao apagamento próprio. Os ‘Policorpos’ se projetam como identidades que durante todo seu processo se fazem e se refazem em si. Como escreve Kristeva no livro *Powers of Horror*²⁰², um ensaio sobre a abjeção: “Eu expulso-me a mim mesmo, cuspo-me fora, abjecciono-me a mim mesmo no seio do movimento em que Eu pretendo estabelecer-me. [...] dou nascimento a mim mesmo por entre a violência de soluços e de vômitos”²⁰³. Modos de ver, de ser, formas imaginárias e formas que se constroem e se reconstroem, sem tempos determinados.

Os Policorpos, ou ‘coisas corpo’, me levam a fazer um recorrido e considerar um paralelo ao estabelecimento de uma vontade de superação da fórmula arte, fórmula gravura e, conseqüentemente, uma vontade de superação da transparência óptica e convencional como elemento de presentificação da obra de arte. Fatos determinantes de toda a arte moderna desde as vanguardas históricas.

Admitindo um primado da forma enquanto entidade autoreferencial, ela não existe sem uma matricial perturbação psicológica, uma sensação de incompletude, uma contra visualidade, um prolongamento da visualidade, e, também, uma ansiedade, ou angústia. Mencionando as palavras de Leo Steinberg que é, a este propósito, muito claro:

A arte moderna [...] nasce permanentemente da angústia, pelo menos a partir de Cézanne. Picasso afirmou que o fundamental em Cézanne, acima das suas telas, é a angústia. Para mim, uma

202 KRISTEVA, Julia (1941). *Powers of Horror: An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1980.

203 Ibid., p. 65.

das funções da arte moderna é a de transmitir essa angústia ao espectador²⁰⁴.

O ser humano é dissolvido pela ‘comunicação forte’, ao abrir uma fenda através da qual perde parte de seu próprio ser para o benefício do ser comunal. A ‘comunicação forte’, que Bataille explica mais demoradamente, é o mesmo que soberania, não é acessível através do idioma comum. Esta soberania, a que ele se refere, tem a ver com os momentos de perda absoluta: o riso, extasia, lágrima, prazer sexual, nas quais a identidade se auto suprime. Poderia incluir aqui o ato criativo?

FUNÇÃO AUTOR

Trabalhando com as chamadas matérias moles – matéria orgânica viscosa, retirada de seu habitat natural, trazida para o atelier quase sem interferência industrial – e com a imagem das aguadas litográficas – que se faz na tensão-repulsão de substâncias graxas com a água, levando-me a presenciar a continuidade de seus devires–, veio à tona, durante a pesquisa, a problemática da autoria.

Emerge para situar a gravura, o caminho que seria o da finalização da obra, isto é, a assinatura, uma convenção da obra gráfica, conquistada pelas associações dos gravadores²⁰⁵. A autoria como marca pessoal, identificada pela assinatura, na gravura, particularmente, começa com iniciais que eram gravadas na própria matriz. Passando, rapidamente, pela história da gravura, sabe-se que a assinatura do artista no papel, como instituição de autoria, se instala como prática, já nas primeiras xilogravuras que temos acesso, feitas perante o regime do período Edo (1603 – 1868), no Japão; sendo mais

204 STEINBERG, Leo (1920). *Outros critérios* (ensaios de 1955 a 1972). São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 23.

205 1455/1460 indícios das primeiras assinaturas em gravuras. Em 1465 aparecem os primeiros monogramas. E, a partir daí, as falsificações, uma outra faceta que envolve esta problemática, mas que não discorreremos aqui, pois estamos, justamente, propondo escapar a ela.

personalizada na Europa, nos finais do medievo, consolidando-se na Modernidade. O Renascimento artístico deixa de herança muitos paradoxos, além de todas as suas obras, os diferentes tipos de assinaturas; como uma instância de prerrogativa do autor, além de paradigma estético de uma época. A obra é criatura de seu criador, imbuídos do mesmo desejo. Um desejo mediado pelos princípios mais fundamentais do ocidente como a ideia de atingir, mesmo que num futuro longínquo, o inatingível. Albrecht Dürer, gravador renascentista, impôs-se com seu anagrama, uma espécie de carimbo, que entintava e imprimia junto com a imagem. Em 1961, a ‘Convenção de Genebra’, fixou normas para assinatura do artista gravador, sendo essa, como já comentado na parte técnica, feita à lápis, na margem inferior direita do papel. Dando um salto às vanguardas históricas do começo do século XX, evidencia-se talvez uma maximização do que começou no século anterior. Autor e movimento tornam-se um só, praticamente amalgamados na obra de arte.

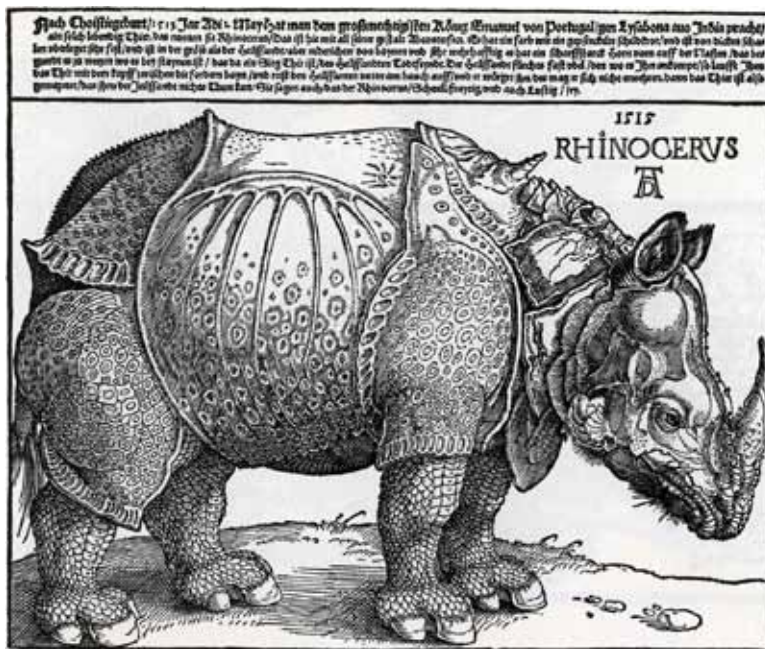


Imagem 100: Albrecht Dürer. *Rinoceronte*. Xilogravura. 21,4 x 29,8 cm. 1515.

Atualmente, a questão da autoria recebe inúmeras mutações, e a problematizo neste caso em que já não trabalho mais com margens no papel imaculado da gravura, nem com a numeração dos exemplares. Assim, reitero o ponto que mais acima propus. Pensar a gravura a partir do que já foi sua finalização e de como a assinatura se coloca no momento presente, em que todos nós vivenciamos autorias que se diluem nas mídias atuais.

Nesta experiência, em que o diálogo com a matéria se faz abertamente, me pergunto onde se inicia a autoria, onde ela se dilui? O acontecimento mostra que o modo como a matéria é guiada é o que conduziria a uma autoria. Assinar em cima dos grumos de um látex ou de uma mancha de aguada litográfica provocou-me interrogações pertinentes a pensar em apropriação e/ou dissoluções de funções. A não identificação direta dos acontecimentos no processo leva a uma interação. Não assinar a gravura, parece deixá-la mais aberta para o diálogo, para pertencimentos da obra a outros tempos e espaços. Os Policorpos não são outra coisa que a manifestação da multiplicidade de elementos da própria matéria, em contato com o meu corpo e com o corpo do mundo. Por meio de seus grumos e manchas meu olho acolhe uma crispação interior, que parece emanar não da minha obra, ou não só do que eu fiz ali, mas da própria matéria, da sua força opaca, pessoal, escuro rumor.

Sou eu quem dá a forma aos Policorpos? Como me relaciono com eles? De quais heterogeneidades eles se compõem? Eles são só o resultado do que eu manipulei?

Onde está, então, o autor, numa obra em que a matéria é que encontrou sua forma? Onde se inicia a autoridade? Onde se despersonaliza? Qual é o meu lugar no campo relacional com os corpos-pele, pele-látex, corpos temporais?

Acompanhando o que diz Michel Foucault, em seu texto “O que é um autor?”²⁰⁶, embora dirigido à criação literária, incluo sua arguição que afirma que historicamente os textos passaram a ter autores na medida em que os discursos se tornaram transgressores, com origens passíveis de punições, pois, na antiguidade, as narrativas, contos, tragédias, comédias e epopeias – textos que hoje chamaríamos de literatura – eram colocados em circulação e valorizados sem que se questionasse a autoria. O anonimato não constituía problema. Para Foucault, um autor não era igual a si mesmo e, na verdade, ele não existia, o que existia era a função-autor.

Nesta fase, que trabalho com matérias moles e coagulantes, penso na minha função-autor, pois meu corpo age e a matéria participa com intensidade na criação da forma. A obra vai se disseminando, também, no contato com espectadores visitantes, que recolhem pedaços, tocam nas peles, nos livros, se olham nos retratos. Cada Policorpo é uma proliferação de matérias, permutação de sentidos, uma intercorporalidade, visto que, no espaço de instalação, vários enunciados e referências se cruzam e se neutralizam, levando em conta coordenadas temporais e espaciais, que se promovem. Cada corpo é parte desse encadeamento amplo e sem limite pré-estabelecido, opondo-se à noção projetiva da condição autoral. Algo se instaura em um momento que passa a não ser mais só eu que faço; sinto-me impulsionada pela matéria, integrada e multiplicada. Sou também matéria, que se transforma em diferentes tempos, em diferentes velocidades. As linhas de articulação se cruzam em movimentos desterritorializantes, trazendo, por escoamentos, viscosidades que se precipitam e se rompem, deixando a autoria apenas como um rastro de uma intensidade, um rastro de sensações, uma marca, não mais do meu desenho, ou da minha escrita, mas da minha percepção do descontínuo.

206 Qu'est-ce qu'un auteur? (Conférence à Société Française de Philosophie). FOUCAULT, Michel. In: *Dits et écrits*. Paris: Galimard, 2001.

Toda obra é coletiva, abrangendo e compreendendo tempos e espaços. Normalmente o autor é identificado como indivíduo; e esse indivíduo não tem relação com aquilo que é singular – que é uma possibilidade, um potencial energético de criação. Lacan²⁰⁷ afirma que a linguagem, de qualquer tipo, tem função constitutiva no homem, sendo ela a condição de possibilidade do mundo humano. Para ele, a ordem do significante – não dominada pelo homem – o constitui, e há autonomia da função simbólica em relação ao sujeito. Deleuze vai na mesma direção em *Conversações*:

Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que fala em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem²⁰⁸.

O autor diz que ao escrevermos “falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo do nosso próprio subdesenvolvimento”²⁰⁹. Um conjunto de singularidades – e não uma única. Para Deleuze, o trabalho de criação é um trabalho solitário, clandestino. Mas é do fundo dessa solidão que os encontros são possíveis. A solidão de que fala Deleuze é um deserto extremamente povoado. Lá se cruzam substâncias, pensamentos, ideias, movimentos e entidades, mas nenhum sujeito ou nome próprio. Fluxos que se conjugam com outros fluxos. Fluxo como algo intensivo e instantâneo, mutante, que se desterritorializa para se conjugar com outros fluxos, que também se desterritorializam, e assim por diante. São hecceidades²¹⁰ que se encontram, se cruzam, se conectam em um movimento sem passado ou futuro, sempre em um devir-presente.

207 LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris, Seuil, p. 472.

208 DELEUZE, G., *Op.cit.*, 2000, p.15.

209 *Id.* p. 15.

210 Hecceidades – É todo agenciamento em seu conjunto individuado, se define por uma longitude e uma latitude, por velocidades, afectos, independentemente das formas e dos sujeitos. O sujeito se torna acontecimento, em agenciamentos que não separam de uma hora, de uma estação, de uma atmosfera, de uma vida. In: *Id.* *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2007, pp. 49-50.

O autor é, então, aquele que emerge a partir dessa deformação operada no registro da linguagem; não é um sujeito que se utiliza das palavras como sua expressão própria, isto é, como um discurso que pudesse representá-lo, mas, ao contrário, como já havia anunciado Rimbaud no tão comentado “Je est un autre” de “Cartas do vidente”, alguém que emerge a partir do contato com a alteridade. Do mesmo modo, o que Artaud punha em questão era, também, o esquema representacional, definido como a operação de um sujeito do conhecimento em direção a um objeto a ser conhecido. Para Artaud e Rimbaud, a palavra poética não é um instrumento mediador entre sujeito e objeto, muito menos uma espécie de espelho, através do qual o sujeito, que já estaria dado anteriormente ao ato poético, poderia representar-se. A palavra poética é habitada por uma estranheza: é algo da ordem do acontecimento que permite a eclosão do poeta – sua emergência como outro – em decorrência do ato de produção da obra²¹¹.

Roland Barthes, em “A Morte do Autor”²¹², enfatiza a questão da não existência do autor fora ou anterior à linguagem. Não quer matá-lo, mas dissociá-lo da obra a que dá nome. Barthes vê o autor – apesar de acreditá-lo como sujeito social e historicamente constituído – como um produto do ato; é o ato que faz o autor e não o contrário. “É a linguagem que fala, não é o autor [...]”²¹³.

Investigo esse ponto em que a linguagem age, performa; onde se dá o diálogo matéria-mão, para gerar os corpos, feitos por gestos de inscrição, que problematizam a origem. Uma obra não é feita de formas libertando um sentido único, mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se atraem e se repulsam expressões variadas, sendo que nenhuma das quais é original. Não posso deixar de imitar um gesto sempre anterior. O que posso é misturar as experiências, diferenciá-las das outras, de modo a não me apoiar em uma só delas. Como

211 RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Completes*. Paris: Gallimard, 1972, p. 251.

212 A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

213 *Ibid.*, p. 59.

propõe Barthes, retirar a ênfase de um sujeito que tudo sabe, unificado, intencionado como o ‘lugar’ de produção da linguagem.

Posiciono e desloco corpos, como alguém que preenche os vazios. Cada olhar, não os muda só fisicamente, mas os recontextualizam, através de sua reorganização, enfatizando diferentes pontos que podem, de forma sutil, alterar seu significado. O Policorpo sou eu, a matéria e o espectador, criando significâncias independentes.

Depois de proclamar a morte do autor, Barthes mostra, em ‘O Prazer do Texto’²¹⁴, que o leitor tem a necessidade da figura do autor para reconfigurar o texto. O vaivém constante no fluxo de corpos que se ressignificam.

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sob sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião, tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa”²¹⁵.

Então, como recusar a noção de autor sem desconstruir a noção de sujeito?

O conjunto de experiências forma o que se cria, e um autor nunca é unicidade. A experiência é a vivência em si, e a experimentação, liberdade. A singularidade deve ser livre para dar espaço aos pensamentos, aos devires. Deleuze busca em Foucault alguns pressupostos, e diz:

Os processos de subjetivação nada têm a ver com a ‘vida privada’, mas designam a operação pela qual, indivíduos ou comunidades se constituem como sujeitos, à margem dos saberes constituídos e dos poderes estabelecidos, podendo dar lugar a novos saberes e poderes.

214 Id.. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

215 Ibid., p. 35.

Ao não assinar cada exemplar de gravura que imprimo, parece-me dar à obra maior possibilidade de interação imediata, parece trazer a sensação de que aquilo não me pertence, mas pertence ao corpo mundo.

5. AGLUTINAÇÕES

Considerações Finais

*Siempre nunca igual
por todo cambia cuando miramos a outra parte.*
Miquel Barcelò

Quando estou no atelier sinto-me uma aprendiz do tempo. Passante, espero pela revelação da forma poética oculta pelo hábito. Fito a luz sempre diversa, as reações químicas, as evaporações, as absorções, o movimento das aguadas, das pessoas que passam na calçada, o embate dos corpos. As imagens se apresentam independentes de qualquer intenção, feitas e desfeitas a todo instante, apenas existem num olhar.

O projeto proposto no início do doutoramento ganhou desvios na experiência, sem perder de vista a sua ‘matriz’. Neste estudo, minha proposição foi, a partir do procedimento litográfico, observar as relações corporais vividas em atelier, suas contaminações em ambientes de mostras e seminários, e transcrever momentos dessa experimentação com as matérias que estimularam a produção. A proposta de desvendar camadas, indo ao encontro de um olhar fenomenológico, alcançou resultados positivos, cruzando-se com olhares da diferença, abrindo campos relacionais, hibridizando procedimentos que potencializam a pesquisa em

gravura. Uma condição que abarca riscos, que se expõe em novidades, conjurando aos corpos um estado de adolescência, como se estivessem inconformados em seu redesenho contínuo.

A experiência se fez mediante estiramentos, flexões e repetições conscientes, até a saturação dos gestos técnicos. Meu corpo passou a desativar o que estava incorporado pelo hábito e pela memória dessa incorporação. Sucedeu-se, então, uma troca de ritmos nas minhas ações. A consciência passou a atrair e a repulsar o gesto, cada vez mais lentamente, produzindo uma variação de velocidade e uma oscilação de intensidade. A consciência atingiu o vazio, encontrando o lugar de transformação, ativando a experiência da percepção com o irreconhecível, modificando meus modos de funcionamento. Essa experiência estética desestabiliza a percepção cotidiana, que une o acontecimento e o exercício da vontade, o irregular e a normalidade, a irrupção e o trabalho com que o irrompe.

No primeiro ano do doutorado, realizei uma mostra individual, já com os Policorpos. A proposta foi se ampliando, se prolongando em reflexões, conceitualizações, debates e vernissages. A produção foi jorrando, como o látex, que é cuspidado da árvore quando leva um corte; como a aguada que tenta escapar para os cantos da pedra, fugindo de seus limites. Algo estava sufocado, e no momento que pude estar diretamente com as matérias, concentrada no atelier, a repetição me permitiu, pela diferença, apaziguar o ritmo mental, diminuir os impulsos alimentados pelo ordinário, e eliminar as confusões devido às múltiplas distrações que me rodeiam. É esse o desafio: deixar fluir a energia desejante dentro da própria experiência. Incluir os obstáculos, os cortes e os prolongamentos. Com o olhar ampliado pude ver a repulsão que atrai, a luz que cega, a decomposição que compõe.

Confluências, presenças e ausências, um tempo, um vazio, muitos pontos de vista. Procuo, na janela entreaberta, uma incidência de luz, uma sombra, um reflexo. As cores desse fragmento de mundo não foram escolhidas. Alguns minutos antes, ou depois, um mínimo deslocamento alteraria tudo, transformando as superfícies manchadas. Ao acender as lâmpadas elas já não seriam as mesmas. Espero sempre um corpo que jamais saberia imaginar. A qualquer momento, em qualquer lugar, em muitas cidades. Um: aquele corpo criado por minha presença. E de novo, aquela sensação: o fim configurando o início da escritura.

“Isso se dá porque a unidade do livro tem sua ilusão abalada e denunciada pela força da *différance*”²¹⁶. Perceber os corpos, revelar imagens trazidas dos interstícios porosos das coisas, cruzar atitude experimental com procedimento técnico, trouxeram para experiência um encaminhamento que possibilitou descobertas. A técnica, que para mim era algo fechado, torna-se o lastro para um sem fim de novas atitudes. Índices, que se manifestariam como perda, foram decifrados como acréscimo, absorvidos pelo olhar corporal. A partir do procedimento litográfico, passei ao desconhecido, ao ainda não territorializado.

Os corpos híbridos levantaram problematizações entre os procedimentos e os processos, ampliando meu diálogo com as matérias, estimulando o desejo de provocar movimentos. Feridas cicatrizaram, outras, no entanto, se abriram e serão motivo para pensar o depois dos Policorpos. Os contatos se fizeram marcas que acompanharão as próximas indagações em meus trabalhos sobre os corpos na instalação, esse invólucro aberto pleno de impressões, frequentado pelo sujeito-espectador. Cria-se mais um ‘entre’, funde-se mais

216 HADDOCK-LOBO, Rafael. *Derrida e o labirinto de inscrições*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 275.

uma fôrma que multiplicará muitas formas, reverberando em seminários, salas de aula, ateliers, residências de artista, galerias. Corpos que se contaminam, deixando acontecer a hibridização.

Qual é a minha forma/ação? E a das imagens? A qual categoria pertencemos? O que são os Policorpos? Acúmulos, tensões, múltiplos, rasgos, gravuras, esculturas, instalação?

Embora escreva que minha família é Bourgeois, Kiki Smith, Javier Perez... Embora busque referências em artistas pintores, gravadores, escultores e em filósofos, quando estou com a mão encharcada de goma, cheirando a solvente; ou envolta em nuvens de talco que me fazem ativar propriedades atmosféricas, como fazia Velásquez; ou quando estou detrás de uma película do látex que me lembra as veladuras de Tiziano, que fez com que uma Vênus de gesso, camada sobre camada, se convertesse em carne, incorporando aspectos do envelhecido, ou como nos autorretratos de Rembrandt, onde se sente a sujeira acumulada nos poros e sulcos da sua pele; sinto que a metodologia dominante continua sendo a da dúvida. A dúvida impressa no tempo. Só as impressões da experiência fazem pertencer. Só a experiência imprime o tempo. E o tempo é fugaz.

Então, até onde pode uma gravura? Até que ponto o que faço é litografia?

Quando estou imprimindo, percebo reações, variações, incorporações de sentido se proliferando nas matérias. Observo, então, atentamente, as implicações relacionais no procedimento da litografia, da impressão feita com a matriz de pedra, e das possibilidades de suas reverberações. Fica

para mim o registro de que técnicas não se esvaem, o apreendido não se desfaz, as marcas são a memória da imagem, o lugar do retorno, alimentando e refazendo.

No envolvimento com os Policorpos, promovo associações pelo perceptivo-intuitivo, gerados na repetição mecânica. Esse encontro só pode ser efetivado enfrentando os desvios, os que se apresentam na própria experiência. O contato consciente imprime, desvia e transforma. A impressão é o que fica; o vestígio, a lembrança, – torna-se a profundidade na superfície –, o vazio, o lugar que conflui e confunde forças. Um corpo é aglomeração, “marca, ou sinal que se faz – que a consciência faz – no contínuo, concentração e distribuição de pontos em torno de um centro que dá sinais desde o externo, desde as percepções”²¹⁷.

O tempo, o vazio, o lugar e o exprimível assumiram papel significativo na experiência, revelando, para mim, surpreendentes manifestações dos contrários que se complementam, das naturezas desiguais que se hibridizam. Os incorporais se fizeram muito evidentes no procedimento litográfico, pois são intrínsecos aos fenômenos físicos que ali se revelam. O tempo que é heterogêneo. O vazio pleno de possíveis. A pedra como lugar, o atelier, a galeria, o visitante. O espaço infinito como sentido ou direção, impulso contínuo. E o exprimível, que é um muito, mas que não é quantificado nem quantificável. Muitas aguadas, ao contrário da edição numerada. Muitos papéis, muitas manchas, muitos corpos látex. O que são todos eles? Nada mais que um encontro, relação, sintoma. Invólucros que servem para unir estas palavras, para ativar as lembranças, para dominar a técnica. O mais imaterial que há na matéria é o mais potente na sua infinitude.

Muito esforço foi feito para encontrar palavras que pudessem narrar sobre os corpos que se movimentam, e que

217 Ibid., p. 40.

não encontram apaziguamento na forma. O incontrolável das imagens que se proliferam metastaticamente complicou a reflexão, pois já não tenho a ordem nem a sequência de uma edição.

O vazio do atelier fez-se lugar matriz, onde meu corpo se impregnou e se multiplicou querendo alcançar outros lugares, outros ateliês, universidades, museus, congressos, nos quais pude partilhar e diferenciar meus fazeres com os de outros artistas pesquisadores.

As descomposições, como reações da matéria, trouxeram o outro. Olhar algo se descompondo é, nesta experiência, o lugar onde a coisa se transforma. Onde o vazio se faz lugar. Essa manifestação percorre este fazer, consagrando a ideia que a ancora. A da atração-repulsão, que aponta para antagonismos, mas que potencializa a terceira margem, fortalecendo o exercício do pensamento no mergulho cego entre os líquidos que performam nos campos relacionais, gerando corpos hibridizados. A pergunta feita inicialmente, da possibilidade de um olhar fenomenológico sobre a técnica da litografia, encontra resposta positiva.

Os Policorpos continuarão se proliferando metastaticamente, cobrindo superfícies, fazendo-se peça de vestuário, invólucro de livros, páginas de cartas, corpos sem definição única, ocupando os vazios, exalando cheiros, promovendo lugares, exprimindo sensações. Eles não se findam com esta escrita. Na mostra que fiz na Espanha, as camadas de peles germinaram diferentes formas, que poderão se prolongar pelas contaminações dessemelhantes. Penso, por exemplo, em uma mostra só de vestuários, produzidos com as camadas de látex e lito. Ou só de cartas, que tragam escrito o ilegível em suas páginas-pele. Ou, ainda, amontoados de Policorpos como restos germes de um tempo outro.

O tempo faz, e refaz. Os corpos que estiveram cobertos por camadas, aos poucos, pelos rasgos, foram mostrando sua pele anterior. No início do processo, vieram os acúmulos, e, com o passar do tempo, apareceram os rasgos. Os estratos foram se descompondo, o papel descolando e mostrando outra camada, o látex se espichando e adelgaçando os corpos. A tinta se infiltrou nas fibras celulósicas, a goma se entranhou nas dobras. O tempo rói o interior, mas em um mesmo movimento se produz ao exterior, multiplicando as peles emborrachadas, que ascendem e despencam. As metástases dos Policorpos não se convertem a algo, apenas trazem um sintoma do múltiplo exprimível, corpos que se aproximam sem que os tivesse chamado, e se distanciam sem prévio aviso.

Não é pelo cheiro, nem pelos líquidos que escorrem, nem pela umidade escura, que me acolhem no atelier, que vou ali produzir. Nem pelo pó do talco que cobre minhas roupas, meu computador, meus livros. Não é, tão pouco, pelos pés que vejo passar nas janelas do porão, ou pelo silêncio, e pela sensação de outro tempo. Há algo ali que não existe em outro lugar?

Encontros com o inacessível na persistência das coisas. Momentos sem interrupções, mesclados com sensações de algo ameaçador. Esse tempo que se parece com a morte, esse tempo vazio onde se aclara o essencial. Com os Policorpos aprendo a ler, a escrever e a estar só. Parece uma intoxicação e, ao mesmo tempo, uma desintoxicação, uma sujidade e uma limpeza geral. Tento não elaborar muita coisa intelectualmente, apenas conviver com os materiais para que os corpos reajam em suas naturezas, contaminando o meu corpo, propiciando novas formas, dia a dia.

Ali posso esperar, esperar... Esperar o quê? Que o sol se ponha, por exemplo. Posso ficar horas, inerte, observando todos os movimentos íntimos das matérias, tentando participar do ponto exato de quando elas começam a se transformar. Es-

perar a vontade de recomeçar a mexer nas matérias, enquanto afloram as debilidades que me farão regressar ao trabalho.

Em Valencia, montei um atelier em uma situação geográfica completamente diferente. Um sol que arde, um calor tórrido, luz do mediterrâneo, cheiros de olivas, de flor de laranjeiras. Ali, em vez da obscuridade, é o excesso de luz que cega. As coisas ali não mofam, mas ressecam rapidamente, desidratam, se contorcem. O vento quente, que vem desde o deserto, cobre tudo com areia fina, marcando os corpos, depositando camadas, trazendo sensações de contos da infância, como se fossem notícias ancestrais para conviverem com o agora. A noite refresca e traz a esperança, os corpos dilatam.

As perguntas continuam as mesmas. Vou ao atelier da rua Garibaldi, ou ao da 'calle Pepita', para fazer Policorpos. Corpos que dão sentido a toda essa investigação. (Tenho que revisar sobre o sentido. Nada está definido).

Algo determinante e necessário. Que pode suceder aonde eu possa fazê-los. Um lugar qualquer, aonde eu conviva com a ebriedade da metamorfose, com corpos que se realimentam eles mesmos, que se parecem a eles mesmos. Plenos de impressões, acúmulos e rasgos. Camadas sobre camadas. 'Estórias' das Artes. Transitoriedades, universalidades.

Quando finalizar esta etapa, deverei remontar meu atelier em Pelotas, onde ministro aulas. Que sentido terão ali os Policorpos que se farão?

Aprecio os resultados, evitando, cuidadosamente, as conclusões. Nada está terminado. A tensão da aguada, o fluxo do látex, o movimento incessante dos Policorpos.

Não passo pela angústia de não ter encontrado a forma, o equilíbrio, ou a cor. Também não desejo deter o instante. Desejo ser, e ver sua passagem.

O fôlego que empreguei nesta experiência é como o de um treinamento para uma maratona, vicia o corpo e seus incorporais. “Basta que alguém tenha intuído, pelo menos que seja uma vez, a irrealidade do concreto, do sólido, do mundo das diferenças, para que esse mundo já não possa parecer como era”²¹⁸.

Ao chegar neste ponto da reflexão, vejo a litografia na interface entre o que é coletivo e o que é singular; entre o que é de um conhecimento estabelecido pela tradição e o que irrompe, fazendo um furo no que parecia perfeitamente estabelecido.

A impressão se alastra, se repete e se diferencia como conceito operatório. As impressões litográficas se encontram com as impressões de sentido, numa relação de corpos que promovem as incompletudes. O caráter de multiplicação da imagem por meio da matriz, encontra, durante a investigação, o papel da diferenciação, contrariando seus pressupostos históricos de promover edições. À técnica incorporam-se processos de criação, gerando corpos que apontam para novas investigações poéticas. Repetição, ‘outra’ vez.

218 MICHAUX, Henri. *Escritos sobre pintura*. Murcia: Artes Gráficas Soler, 2007, p. 41.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Barcelona: Orbis, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Salvezza e caduta dell arte moderna*. Milano: Il Saggiatore, 1964.

ARASSE, Daniel. *Le Detail*. Paris: Flammarion, 2006.

_____. *Le Sujet*. Paris: Flammarion, 2006.

AUMONT, Jacques. *La estética hoy*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen, 2001.

_____. *De l'esthétique au présent*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 1998.

_____. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.

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

_____. *A terra e os devaneios da vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994.

- _____. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- _____. A poética do espaço. In: TEXTOS SELECIONADOS. *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1979.
- BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultri, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Sandre, 1964.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. *O paroxista indiferente*. Portugal: Edições 70, 1997.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores, 2007.
- _____. *La parte maldita*. Barcelona: Las cuarenta, 2007.
- _____. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- _____. *Lascaux*. El nacimiento del arte. Argentina: Alcion, 2003.
- _____. *La oscuridad no miente*. Madrid: Taurus, 2002.
- _____. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets editores, 1997.

- _____. *Historia del ojo*. (prefácio de Mario Vargas Llosa)
Barcelona: Tusquets editores, 1978.
- _____. *La abyección y las formas miserables, obras escogidas*.
Barcelona: Barral, 1974.
- _____. Informe. In: *Documents*, n. 7. Paris: BNF, 1929.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial/
IMESP/UFGM, 2006.
- _____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política.
São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins
Fontes, 1999.
- _____. A evolução criadora. In: TEXTOS
SELECIONADOS. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril
Cultural, 1979a.
- _____. Introdução à Metafísica. In: TEXTOS
SELECIONADOS. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril
Cultural, 1979b.
- _____. Cartas Conferências e outros escritos. In: TEXTOS
SELECIONADOS. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril
Cultural, 1979c.
- _____. *Discursos interrumpidos I*. Filosofía del arte y de la
historia. Madrid: Taurus, 1973.
- BINSWANGER, Ludwig; WARBURG, Aby. *La curación
infinita*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta,
v. 1 e 2, 2001-2007.
- _____. *O livro por vir*. Rio de Janeiro: Relógio d'água, 1984.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Uma teoria da
poesia. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BONNEFOY, Yves. *Lugares y destinos de la imagen*. Buenos
Aires: Ensayo, 2007.

- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (Orgs.) *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Edufrgs, 2002.
- BUCI-GLUKSMANN, Christine. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena libros, 2006.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CATTANI, Icleia Borsa. Série e repetição na arte moderna e contemporânea. In: OLIVEIRA, Ana C. M.; FECHINE, Ivana (Orgs.). *Semiótica da Arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores/PUCSP/CNRSO, 1998.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Seuil, 1996.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. *Experiência do pensamento*. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CLARK, Lygia. *1964: Caminhando*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- COSTA, Ana. *Corpo e escrita*. Relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador*. Visión y modernidad em el siglo XIX. Murcia: CENDEAC/Literam 4, 2008.
- DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1986.
- DEBRAY, Régis. *Vida y Muerte de la imagen*. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona: Paidós, 1994.

- DELEUZE, Gilles. *En médio de Spinoza*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2008.
- _____. *A dobra. Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 2007.
- _____. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo Brasiliense, 2005.
- _____. *Nietzsche at la philosophie*. Paris: PUF, 1988.
- _____. *Repetição e diferença*. São Paulo: Graal, 1986.
- _____. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- _____; _____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DERDYK, Edith. *Linha do Horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.
- _____. *Le toucher, Jean Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.
- _____. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Atelier Editorial/Unesp/Imesp, 1998.
- _____. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- _____; BERGSTEIN, Lena (desenhos). *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: UNESP/Atelier editorial, 1998.
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética 45, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact. Archeologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Lês éditions de Minuit, 2008a.
- _____. *Cuando las imagenes toman posicion*. Espanha: A. Machado Libros, 2008b.

- _____. *La Pintura Encarnada*. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia, 2007a.
- _____. *L'Image Ouverte*. Paris: Gallimard, 2007b.
- _____. *Ex voto*. Image, organo, temps. Paris: Bayard, 2006a.
- _____. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006b.
- _____. *Venus rajada*. Espanha: Losada, 2005.
- _____. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon, Georges Bataille*. Paris: Macula, 2003.
- _____. *L'Image survivante*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- _____. *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Lês Éditions du Minuit, 2001a.
- _____. *Génie du non-lieu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001b.
- _____. *Devant lê temps*. Histoire de l'art et anachronisme dès images. Paris: Gallimard, 2000a.
- _____. *Etre crane: lieu, contact, pensee, esculture*. Paris: Les editions du minuit, 2000b.
- _____. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed 34, 1998a.
- _____. *Phasmes*. Essais sur L'Apparition. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998b.
- _____. *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- _____. *Devant L'Image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- DOMINO, C. *L'art contemporain*. Paris: Scala, 2005.
- DORFLES, Gilles. *L'intervale perdu*. Paris: Meridiens, 1984.

- DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Ed. Technos S/A, 1989.
- DUBUS, P. *Qu'est-ce qu'un portrait*. Paris: Insolite, 2006.
- DUQUE, Félix. *El mundo por dentro*. Octotecnologia de la vida cotidiana. Barcelona: Serbal, 1995.
- ECO, Umberto. *Obra aberta* (1962). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *La estructura ausente*. Barcelona: Lúmen, 1972.
- EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- _____. L'enfance néolithique. Etnologie de l'art moderne. In: *Documents*, n. 8, Paris: BNF, 1930.
- EWIG, I.; MALDONADO, G. *Lire l'art contemporain*. Paris: Larousse, 2005.
- FERVENZA, Hélio. *O mais é deserto*. São Paulo: Escrituras (Documento Areal), 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOUCAUL, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). São Paulo: Forense Universitari, 2006.
- _____. *Dits et écrits*. VI, II. Paris: Gallimard, 2001.
- FRÉCHURET, Maurice. *Le mou et ses formes*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- GENET, Jean. *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Paris: Décines, 1958-1963.
- GOMBRICH, Ernst. *La imagen y el ojo*. Madrid: Debate, 2000.
- _____. *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

- GUADIX, Juan Carlos Ramos. *Técnicas aditivas en el grabado contemporâneo*. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Derrida e o labirinto de inscrições*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. *El concepto de tiempo*. Barcelona: Herder, 2008.
- HOLLIER, Dennis. *Attraccion and repulsion (I y II)* Madrid: El Colégio de Sociologia/ Taurus, 1982.
- HUISMAN, Denis. *Dicionário dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA.
Dicionário Houaiss da Língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- JANSON, Horst W.. *A História Geral da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JEUDY, Henri Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JUNCOSA, Enrique. *Transfiguració del blau*. Miquel Barceló a les illes Balears, catálogo Museu d'Art Contemporani d'Eivissa. Ibiza, 2003, p.220.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Un tan funesto deseo*. Barcelona: Las cuarenta, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminura, 2006.
- _____. *El fotografico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- _____. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- _____. *L'inconscient optique*. Paris: Au même Titre, 1993

- KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *L'Informe un mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An essay on objection*. New York: Columbia University Press, 1980.
- LACAN, Jacques. *O Seminário*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Écrits: A Selection*. Paris: Seuil, 1982.
- LALA, Marie Christine. *La pensée de Georges Bataille et l'ouvre de la mort*. Littérature n. 58. Paris: Larousse, mai. 1985.
- LEPIC, Ludovic Napoleón. *Comment je devians graveur à l'eau-forte*. Ensaio histórico para Raoul de Saint-Arroman, Veuve Cadart. Paris, 1876.
- LIPPARD, Lucy. *Eva Hesse*. New York: da Capo Press.1992.
- LYOTARD, Jean François. *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papirus, 1983.
- MATOS DIAS, Isabel. *Elogio do Sensível*. Lisboa: Litoral Edições, 1989.
- MAUBERT, Franck. *Conversas com Bacon*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Henri Michaux, Passager Clandestin*. Paris: Champ Vallon, 1984.
- MAYAYO, Patrícia. *Louise Bourgeois*. Madrid: Nerea, 2002.
- MELOT, M. *Une breve histoire de l'image*. Paris: Neuf, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. A dúvida de Cézanne. In: TEXTOS SELECIONADOS. *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1984.

- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 2006.
- MILLER, Ian Willian. *Anatomia del asco*. Madri: Taurus, 2000.
- MORAES, Angélica de. *Pintura Reencarnada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- MICHAUX, Henri. *Escritos sobre pintura*. Murcia: Artes Gráficas Soler, 2007.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002.
- MORO, Juan Martinez. *Un ensaio sobre grabado. A finales del século XX*. Santander: Creática, 1998.
- NANCY, Jean L.. *Le regard du portrait*. Paris: Galilé, 2000.
- NAZARIO, L.; FRANCA, P. (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciencia*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- _____. *Os Pensadores, Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultura, 1987.
- NOCHLIN, Linda. *Impressionism and Post-impressionism 1874-1904; Sources and documents*. New York: Prentice Hall, 1973.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitetura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- PAZ, Octavio. *Aparencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza editorial, 1994.
- PEIRCE, Charles. *Ecrits sur le signe*. Paris: Editions du Seuil, 1978.

- PEÑA, Salvador. *Budismo: Monges comerciantes samurais. 1000 años de estampa japonesa*. Valencia: Centro Cultural Bancaja/Museu Internacional de Arte Gráfica da cidade de Machida, 2002.
- RAMOS, Alexandre Dias. *Mídia e arte: Aberturas contemporâneas*. Porto Alegre: Zouk, 2002.
- RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *Textos*. São Paulo: Ática, 1996.
- REIS, Paulo Rogério de O.. Uma história da pele. Um trajeto-corrosão. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. (Orgs.). *Marcas do corpo, dobras da alma*. São Paulo: Takano, 2000. 383 p. il. color.
- RENAUD Barbaras. *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble: Éditions Jérôme Million, 1991.
- RIEGL, A. *Industria artistica tardoromano*. Firenze: G. C. Sansoni, 1953.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 1995.
- RIMBAUD, Arhur. *Oeuvres Completes*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Les lettres du voyant*. Charleville, 1871.
- ROSSET, CLÉMENT. *Materia de Arte*. Valencia: (Correspondências) Pré-textos/Universidade Politécnica de Valencia, 2009.
- SALABERT, Pere. *Pintura anêmica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes, 2003.
- SARTRE, Jean Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

- SHIFF, Richard. *Cézanne and the End of impressionism*. Chicago: Paperback, 1986.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Editions Aubier, 1989.
- SOULILLOU, Jacques. *L'impunité de l'art*. Paris: Le Seuil, 1995.
- SOUZA, Edson de; et al.. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001.
- SPLENGER, Oswald. *El hombre y la técnica y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- STEINBERG, Leo. *Outros criterios (ensaios de 1955-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- STOICHIDA, Vicor. *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela –La biblioteca azul, 2005.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify, 1975.
- TÀPIES, Antoni. *El arte y sus lugares*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.
- THOMAS, Daniela; RIBEIRO, Flavia. *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- VALÉRY, Paul. *Piezas sobre arte*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed 34, 1998.
- _____. *L'idée fixe ou deux hommes à la mer*. Paris: Gallimard, 1934.
- VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2003.
- VIRILIO, Paul. *El procedimiento del silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

_____. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

WILLIAN, M. Ivins Jr. *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1975.

_____. *How prints look*. Boston: Bacon, 1960.

ZIELINSKY, Mônica. (Org.) *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.

ARTIGOS, REVISTAS e PERIÓDICOS

ARTE CONTEXTO. Disponível em: <<http://www.artecontexto.com>>.

ARTIGRAMA Revista del Departamento de Historia da Arte de la Universidad de Zaragoza. Disponível em: <<http://www.unizar.es/artigrama>>.

CATTANI, Iceia. *O desenho como abismo*. Porto arte, v. 31, n. 23, Porto Alegre: EDFURGS, nov. 2005.

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

_____. Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS, vol.13, n. 21, mai. 2004.

CUADERNOS DE ARTE. Universidad de Granada. Disponível em: <<http://www.ugr.es/~cuadarte>>.

ESTUDIOS VISUALES. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporâneo. Murcia: CENDEAC. Disponível em: <<http://www.estudiosvisuales.net>>.

EXPERIMENTA. Madrid

- FLASH ART Itália. Disponível em: <<http://www.flashartonline.com>>.
- FRANCA, Patricia. Uma Repetição Pode Esconder Uma Outra? *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.1, n.21, jul. a nov. 2004.
- _____. L'infra-mince, Zona de Sombra e o Tempo de Entre-dois. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.9, n.16, mai. 1998, pp.19-26.
- FRIEZE. Contemporary Art and Culture. London. Disponível em: <<http://www.frieze.com>>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Impressão marca sinal. FRANÇA, Patrícia (Trad.) *Catalogo da exposição L'Empreinte* – Centre Georges Pompidou. Paris, 1997.
- FONSECA, Tania M. G.. In: SEMINÁRIO DIFERENÇA E REPETIÇÃO. Instituto de Psicologia Social e Institucional. Porto Alegre: UFRGS, set. 2008.
- RAMOS, Nuno. In: Canal Contemporâneo *Folha de São Paulo*. KLABIN, Vanda (Entrevistadora), 07 abr. 2006.
- _____. In: *Folha de São Paulo*. MONACHESI, Juliana (Entrevistadora), 18. jan. 2000.
- PORTO ARTE: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre- Brasil: UFRGS.
- REY, Sandra. Da prática à teoria: Três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: EDUFRGS, v., n. 13, 1996.
- SOULAGES, François. A fotograficidade. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS, vol. 13 n. 22, mai. 2005, pp.17-36.
- VIEIRA DA CUNHA, Eduardo. Impressões, o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS, v.13, n. 22, mai. 2005, pp. 117-122.

CATÁLOGOS

- ANTUNES, Arnaldo; FARIAS, Agnaldo. *Casulo Coocon, Edith Derdyk*. São Paulo: Takano, 1996.
- ARAÚJO, Olívio Tavares; NOSEK, Leopoldo. *Dor Forma Beleza*. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Stilgraf, 2005.
- CATTANI, Iceleia; CHAIA, Miguel; FARIAS, Agnaldo. In: *Catálogo Karin Lambrecht*. Porto Alegre: MARGS, 2002.
- CHAMOVICH, Felipe. In: *Catálogo Sheila Goloborotko, dez séries de gravuras*. São Paulo: Estação Pinacoteca/Graph Box, 2005.
- ERABILI AURRETIKASTIND. *Agitar antes de usar*. 6 mar. a 8 jun. 2008. Vitória/España: Museo Vasco de Arte Contemporâneo, 2008.
- ESTAMPAS. *Feria internacional de arte múltiple contemporânea*. Madrid: 2009, 2008, 2007.
- FABRIS Annateresa. Identidades da gravura. In: *Catálogo Gravura Paulista*. São Paulo, 1996.
- FONSECA, Tania M. G.. Impressões que re-impelem. In: *Catálogo do Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, jul. 2008.
- GEELHAART, Chrstian; JOHNS, Jasper. *Proves de Treball*. Barcelona: Centro Cultural La Caixa. 1980.
- IMPRESSÕES. *Panorama da xilogravura brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2004.
- INGRÁFICA. *Festival Internacional de Grabado Contemporâneo*. Cuenca/España, dez. 2009.
- MUBARAC, Claudio. *Objetos frágeis*. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2006.
- ON TIME. *The east wing collection VIII*. The courtauld. Institute of art. 26 jan. a 26 jul. 2009.

PELE, ALMA. *Catálogo da Mostra*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

PEREZ, Javier. *Cuerpos Estraños*. In: *Arte y Parte*. SAN MARTIN, Francisco Javier (Entrevistador), n. 54. Madrid, dez/jan, 2005.

SAUNDERS, Gill; MILLES Rosie. *Prints now*. Directions and definitions. London. V&A Publications, 2002.

SMITH, Kiki. *A Gathering*. New York: MOMA, 2007.

WEB

CHEMA, Eléxpuru. Red libros de artista. Disponível em: <<http://www.librodeartista.info>>.

FRANCA, Patrícia. *O tempo de um repouso*. Uma família de objetos. (Site da artista). Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca>>.

DOCUMENTS, L' informe. Disponível em: <<http://www.bnf.fr>>.

ON TIME. Catálogo disponível em: <<http://www.easting8.co.uk>>.

RAPOSO, Paiva. Ainda a gravura - Novas reflexões. In: *Cadernos de Gravura*. 2006. Disponível em: <<http://cadernosdegravura.blogspot.com/>>.

TESES

BLAUTH, Lurdi. *Marcas Passagens e Condensações: (des) caminos de um proceso de gravura*. PPG Artes Visuais/IA/ UFRGS, 2005.

- HERNANDEZ, Adriane. *Do pão à toalha de mesa*. Porto Alegre: PPG Artes Visuais/UFRGS/IA, 2007.
- RAMÓN, José Manuel Guillén. *La litografía y el offset como medio de expression*. En la obra gráfica original. *Analises de metodos y processos*. Valencia: UPV Facultad de Bellas Artes San Carlos, 1988.
- SEHN, Magali Melleu. *A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*. 2010. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas/Escola de Comunicações e Artes/USP, 2010.
- OLIVEIRA, Andreia. *Corpos Associados. Interatividade e Tecnicidade nas paisagens da Arte*. PPG Informática na Educação/UFRGS, 2010.

DISSERTAÇÕES

- KANAAN, Helena. *Poros mix Pixels*. Possibilidades de cruzamento entre litografia e infografia. PPGAV/IA/UFRGS, 1998.
- RAUSCHER, Beatriz B. S. *Xilogravuras Secas: O estudo de um meio de linguagem*. Campinas : UNICAMP, 1993.
- SILVA, da Silva Mariana. *Superfícies de contato; Fronteiras e espaçamentos*. PPGAV/IA/UFRGS, 2006.
- SILVEIRA, Paulo. *Livro de artista, da ternura a injúria*. Porto Alegre: PPGAV/IA/UFRGS, 1998.

REFERÊNCIAS EM GRAVURA

MANUAIS HISTÓRICOS

- ENGELMANN, Godefroi. *Traité théorique et pratique de la lithographie*. Mulhouse: Engelmann, 1839. 476p.
- LEMERCIER, Alfred. *La lithographie française de 1796 à 1896 et les arts qui s'y rattachent: manuel pratique*. Paris: C. Lorilleux, [c.1900]. 358p.
- LIEURE, J. *La lithographie artistique et ses diverses techniques, leur evolution*. Paris: J. Danguin, 1939. 107 p.
- MELLERIO André. *La lithographie originale en couleurs*. Paris: L'Estampe de et l'affiche, 1898. 43 p.
- SENEFELDER, Alois. *L'Art de de la lithographie*. Munich: Lauter, 1819 (Reimpressão fac símile). Paris: F. De Noble, 1974. 230p.

MANUAIS PRÁTICOS DE GRAVURA

- ARTREASIAN, Garo. *The Tamarind Book of lithography: art and techniques*. Los Angeles: Tamarind lithography workshop; New York: H.N. Abrams, 1971. 464 p.
- BUTI Marco; LETYCIA, Anna. *Gravura em metal*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- CAMARGO, Iberê. *A gravura*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1992.
- CHAMBERLAIN, Walter . *Aguafuerte y grabado* Madrid: H. Blume , 1988

_____. *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid: H. Blume, 1988.

COKER, P. *Etching techniques*. London: Bastsford, 1976.
GRAIG, James (Produção gráfica). São Paulo: Mosaico, 1980.

DAWSON, John. (Coord.). *Guia completa de grabado e impresion, técnicas e materiales*. Madrid: H. Blume, 1982.

DOBBENBURGH, V. *The Art of doing Etchiniques Techniques*. Amsterdam, 1985.

KANAAN, Helena. (Org.) *Manual de Gravura*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2004.

KNIGIN, Michael, *The contemporarylithographic workshop around the world*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1974, 318 p.

LOCHE, Rence. *La lithographie*. Genève: Bonvent, 1971. 128 p.

PORZIO, Domenico. *La litografia*. Milano: Mondadori, 2003.

RUMPEL, Heinrich. *La gravure sur boi* . Geneve: Bonvent, 1972.

VICARY, Richard. *Manual de litografia*. Madrid: Hermann Blume, 1993.

CATÁLOGOS MOSTRAS DE GRAVURA

A ARTE CONTEMPORÂNEA DA GRAVURA. Mostra da Gravura Cidade de Curitiba. Curitiba: Fundação cultural, 1997.

A MARCA DO ARTISTA: gravuras e artes gráficas mistas - USA. São Paulo: MASP, 1985.

ARONIS, Jacqueline. *Matéria gráfica ideia e imagem*. São Paulo, 2009. 180 p.

- ARTE GRÁFICA DOS ANOS 50 /60 – República Federal da Alemanha/Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen/MASP, 1990.
- ARTE XEROX BRASIL. Brasil Reflexão 97. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1985.
- ASSALEH, Samir. In: *Lugar de*. Catálogo da mostra. Museu de Huelva, Espanha.
- BARCELÓ, Miquel. *La solitude organisative 1938-2009*. Curadoria: Catherine Lampert. Barcelona e Madrid: Fundación La Caixa, 2010.
- BRASIL reflexão 97 – *A Arte Contemporânea da Gravura*. Curadoria Uiara Bartira; fotografia Vilma Slomp; Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997 [98]. p. il. p. b. color.
- BELLUZZO, Ana Maria. *Entre, a obra está aberta*. In: TOLEDO, Amelia. Catálogo da Galeria de Arte do SESI, 1999.
- CAIXA CULTURAL (São Paulo). *Rubens e seu ateliê de gravura*. Curadoria Ursula Blanchebarbe, Peter Tjabbes; São Paulo Caixa Cultural, 2010. 168 p il 28 cm Rubens, Peter Paul (gravura). Bélgica, exposições de arte -- século 21 – Brasil, gravadores.
- CARRTE, Juan; VEJA, Jesusa. *Grabado y creación gráfica*. Madrid: Cuadernos de Historia del Arte, n. 48, p. 16.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São: Lemos, 1999.
- COCCHIARALE, F.; GRILO, R. *Impressões: panorama da xilogravura brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2004.
- ENSINO DA ARTE: *a gravura como meio*. Apresentação Frederico Lencioni Neto; introdução Ronaldo Oliveira; texto Ronaldo Oliveira, Sueli Dutra, Christina Rizzi, Cildo Oliveira, Angela Leite, João J. Spinelli, Evandro Carlos Jardim, Nilson Moulin, Renata Camargo, Renina Katz, Norberto Stori,

Angélica de Moraes, Flávio Aguiar, Regina Machado, Elliot Eisner. Jacareí: Casa da Gravura, 1998. 79 p. il. p.b. color.

EVANGELIO, Fernando. In: *Lugar de*. Catálogo da mostra. Museu de Huelva, Espanha.

FREITAS, Maria do Carmo. *Maria do Carmo Freitas: Depoimento*. Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.

GARNER TULLIS WORKSHOP. São Paulo: MAM, 1995

GOLOBOROTKO, Sheila. *Dez séries de gravuras*. Curadoria: Felipe Chaimovich. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2005.

GRAVURA Paulista. Curadoria: Evandro Carlos Jardim; projeto gráfico José Roberto Freire; fotografia Romulo Fialdini; texto Annateresa Fabris, Tadeu Chiarelli. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1995. [13 p.] il. p.b.

GRAVURA: *arte brasileira do século XX*. Apresentação: Ricardo Ribenboim; texto: Leon Kossovitch, Mayra Laudanna, Ricardo Resende. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000. 270 p. il. color.

GRAVURA: *Buti, Hashimoto e Mubarac*. Apresentação Aracy Amaral; texto Cíça França Lourenço, Donato Chiarella; depoimento Cláudio Mubarac. São Paulo: MAC/USP, 1984. [10 p.] 3 il. p.b.

HAMAGUCHI, *The master of mezzotint*. São Paulo: MASP/Sanematsu, 1988.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. (Orgs.). *Marcas do corpo, obras da alma*. Texto Paulo Herkenhoff, Paulo Rogério de Oliveira Reis, Simone Landal, Adriano Pedrosa, Veronica Cordeiro, Geraldo Leão, Ana González, Milú Villela, Tadeu Chiarelli, Frederico Moraes. São Paulo: Takano, 2000. 383 p. il. color.

- HIRSZMAN, Maria. *Mubarak chega ao esqueleto da gravura*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 nov. 1998. Caderno 2, 21.
- IMAGEM DERIVADA. *Um olhar acerca do desdobramento da gravura hoje*. Curadoria: Mabe Bethônico, Marconi Drummond; texto: Luiz Henrique Horta; projeto gráfico: Marcelo Drummond; fotografia: Romulo Fialdini, Zezinho Faria, Germano Neto. Belo Horizonte: Museu de Arte da Prefeitura, 1995. [47 p.] il. p.b. color.
- JOHNS, Jasper. *Process and Printmaking*. New York: The Museum of Modern Art, out. 1996 a jan. 1997.
- KHOURY, Feres Lourenço. *Alguns dias e todos os dias*. São Paulo, 2009. 287 p. Anexos: artes, natureza morta, alquimia, gravura em metal, pintura a rolo, livros de artistas, memória, tempo.
- KOSSOVITCH, L., et al.. *Gravura – Arte Brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural., 2000.
- MACAMBIRA, Yvoty. *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- MANEIRA BRANCA. *Gravuras de Elisa Bracher*. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2007.
- MARTINS, Alberto (Org.). *Ir até aqui*. Gravuras e Fotografias de Marco Buti. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- MILLIET, Maria Alice. *Antonio Henrique Amaral: Obra Gráfica: 1957-2003* (Textos de Ana Maria Belluzzo; coordenação editorial e entrevista de Maria Alice Milliet – São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2004.
- MUBARAC, Cláudio. *Claudio Mubarak*. Curadoria: Cláudia Saldanha; apresentação: Cláudia Saldanha; fotografia: João Luiz Musa. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. folha dobrada il. color.
- _____. *Cláudio Mubarak*. Texto: Sônia Salzstein, Tadeu Chiarelli; apresentação: Evandro Carlos Jardim. São Paulo: Edusp, 1998. 145 p. il. (Artistas da USP, 5).

OBJETOS FRÁGEIS. *A gráfica de Cláudio Mubarac*. Curadoria: Thadeu Chiarelli. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2006.

PALADINO, Mimo. *Gravuras*. São Paulo: MASP, 1991.

PALUMBO DÓRIA, Renato. *Atravessando paredes: el arte de Ernesto Bonato*. Buenos Aires: *Todavía* n. 15, p.47-50 dez. 2006.

PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA/90: *Papel - desenho, gravura, papel como meio, livro de artista*. São Paulo, 1990. 92 p. il. p.b.

POÉTICA DA RESISTÊNCIA. *Aspectos da Gravura Brasileira*. Texto Marcus de Lontra Costa; curadoria Armando Mattos, Denise Mattar, Marcus de Lontra Costa. São Paulo: Galeria Sesi/Coleção Gilberto Chateaubriand, 1994.

RAMÒN, José Manuel Guillén. In: *Lugar de*. Catálogo da mostra. Museu de Huelva, Espanha.

SALZSTEIN, Sônia. (Org.). *No vazio do mundo - Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996.

ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo – Catálogo raisonné: v. 1 – Gravuras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

METODOLOGIA DA PESQUISA EM ARTE

BRILES, B.; TESSLER, E. (Orgs). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: UFRGS (Coleção Visualidades), 2002.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

BIBLIOTECAS FREQUENTADAS

Biblioteca Nacional de España. Madrid.

CENDEAC – Centro de Estudios Avanzados en Arte
Contemporáneo. Murcia / España.

IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderna

REINA SOFIA. Museo de Arte - Biblioteca Central.

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Biblioteca Central, Psicologia Institucional e
Instituto de Artes.

UPV – Universidad Politécnica de Valencia - Biblioteca
Central y Belas Artes.