UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

TAT WAM ASI

Romano Corá

Orientador:
Prof. Flávio Roberto Gonçalves

Banca de Avaliação:
Prof. Luiz Antônio Carvalho da Rocha
Prof. Rodrigo Núñez

Porto Alegre
2009

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **3**

HISTÓRICO **4**

INÍCIO DO PROJETO 4
EVOLUÇÃO DAS PRÁTICAS 6

PROCEDIMENTO **8**

DESCRIÇÃO FÍSICA 8
FORMAÇÃO DE UM BANCO DE DESENHOS 8
CONFECÇÃO DOS TRABALHOS 9

POSSÍVEL ABORDAGEM **10**

REFERENCIAL TEÓRICO E ARTÍSTICO **12**

THE FLAMING LIPS E ZAIREEKA 13
JOHN CAGE E A MÚSICA ALEATÓRIA 14

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA **15**

IMAGENS **16**

ÍNDICE DE IMAGENS **31**

INTRODUÇÃO

Tat wam asi é uma expressão védica que tem como possível tradução, entre outras, "isso sois vós" [1]. A expressão é original dos sânscritos escritos por volta de 1500 A.C. que formam a base do sistema de escrituras sagradas do hinduísmo.

Não são relevantes para o trabalho em questão os aspectos religiosos dessa sentença, mas sim a interpretação literal e prática do que ela representa.

A dissertação a seguir discute o processo, as intenções e as transformações dos desenhos que fazem parte do meu trabalho de conclusão de curso.

Esses desenhos são estudos que se baseiam na combinação de símbolos de procedência casual, em busca de ressignificações acidentais, através de métodos em que procuro excluir em grande parte o controle racional sobre as relações simbólicas das imagens.

O propósito é que, ao final do processo, a imagem resultante crie novas associações e o espectador, ao tentar decifrar essas associações através da relação dos símbolos com seu repertório imaginário e história pessoal, acabe por construir narrativas imprevistas.

---

[1] DOCZI, György. **O Poder dos limites: Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura**. Seattle: Mercuryo, 1981, p. 128.

HISTÓRICO

Início do projeto

Nas primeiras tentativas de traçar uma linha base para a produção de meus trabalhos, no primeiro semestre de 2007, identifiquei que os temas facilmente se esgotavam e eram desinteressantes, em minha opinião, quando abordados através de um raciocínio prévio, por um caminho linear e com um destino predefinido.

Sentia que esse caminho podia ser traçado por qualquer um e que os resultados obtidos adicionavam pouco para a experiência do espectador. As associações que eu fazia dessa maneira não eram diferentes das que eu imagino que outra pessoa culturalmente próxima à mim faria.

Baseado na memória que eu tinha de desenhos de Marcel Dzama (anexos 1 e 2) que eu havia conhecido há poucos dias, fiz alguns experimentos a partir de misturas aleatórias de temas.

Esses experimentos me levaram a trabalhar com combinações de imagens e desenhos que eu tivesse disponíveis. Inicialmente trabalhava com lápis, marcador e pastel sobre papel. As combinações eram formuladas através da relação entre as idéias correspondentes a essas imagens e símbolos. Eram usadas transparências como ferramenta intermediária no processo, por conveniência técnica, para copiar e transpor imagens entre si (anexos 3 e 4).

Os resultados ainda me pareciam óbvios e desinteressantes, pois, apesar de selecionar as imagens ao acaso, eu as combinava de acordo com meu raciocínio, implicando sentidos definidos.

Ao longo desse estudo, surgiu a lembrança de situações nas quais certas idéias que me pareciam claras e muito bem organizadas através de formulações abstratas, eram na verdade erros meus de interpretação, ou de leitura, e não aquilo que o autor desejava transmitir.

Constantemente a idéia original me parecia menos interessante do que aquela que me chamou a atenção através do entendimento errado.

A partir dessa lembrança, optei por explorar um processo que não almeje um final em si, mas que fique suspenso, onde o resultado possa ser formulado através da experiência e da interação entre as imagens propostas com o repertório de imagens do espectador e os significados atribuídos a elas por ele. Sem adicionar informações, mas buscando idéias que já existem em lugares em que elas ainda não estão.

Por sugestão, comecei a usar as transparências como suporte final e com elas pude ser mais imediato e trabalhar as combinações entre os desenhos através das linhas e das formas, ao invés de fazê-lo pelo que eles representavam, além de abrir possibilidades novas de pesquisa de material.

A partir daí, produzi um conjunto de desenhos independentes sem relação nenhuma entre si com marcadores, em folhas A4 transparentes. A idéia inicial era a de construir uma caixa com uma moldura em cima, onde as transparências com os desenhos ficassem soltas, para que o espectador pudesse relacioná-las da forma que quisesse. Durante o amadurecimento dessa idéia, imaginei que, estando ciente de que está construindo algo, a interpretação do resultado por parte do espectador é menos inesperada do que quando ele tenta compreender algo que lhe é apresentado.

Decidi, então, combinar as imagens em um único desenho e deixar o entendimento da obra por parte da liberdade criadora e associativa do espectador. Queria uma obra que não fosse **predefinida**, mas que, no final do processo, tivesse uma estrutura **definida** a ser apresentada.

Evolução das práticas

Nas primeiras abordagens práticas eu posicionava desenhos antigos e imagens que eu gostava embaixo de uma folha de acetato e transcrevia-os na folha superior. Em certo ponto, trocava a imagem de baixo por outra e continuava transcrevendo em cima de maneira que os desenhos se conectassem de algum modo inesperado. Depois de ter um desenho novo formado, pintava o verso da transparência com tinta acrílica (anexos 5 e 6).

Experimentei diversos formatos e escalas e o que melhor se adaptou, em minha opinião, foi um formato vertical em que a altura corresponde a aproximadamente três vezes a largura. Esse formato é conveniente pois permite que eu deslize folhas A4 com os desenhos a serem transcritos por baixo em um único vetor, o que provou aumentar o aspecto metódico do processo e diminuir a interferência pessoal na escolha do posicionamento das imagens. Com formatos horizontais é possível trabalhar da mesma maneira mas a imagem resultante se apresenta, a meu ver, menos unificada, talvez pela tendência do olho a ler da esquerda para a direita.

No segundo semestre de 2007, após algumas experimentações que não apresentaram resultados que me agradassem e muitas vezes impunham mais limites à criação do que abriam caminhos, voltei para a proposta inicial, mas desenvolvendo o trabalho apenas com linha até o final do semestre. Durante esse período, procurei métodos de excluir ainda mais minha participação racional no conteúdo do trabalho. Comecei, então, a selecionar imagens que eu não conhecia e imagens que não me comunicavam nada especial (anexo 7).

No primeiro semestre de 2008 comecei a pensar a apresentação dos trabalhos e consegui um resultado até então razoável utilizando placas de MDF e Poliestireno como suporte e sustentação para colar o acetato desenhado.

Quanto à pintura, testei pintar no verso dos desenhos, as formas de outros desenhos que não as do trabalho em questão, mas às vezes respeitando as silhuetas e sugestões de formas deste, para conectar o desenho com a pintura. Assim consegui pela primeira vez fazer com que a pintura, ao invés de limitar as formas do desenho, tivesse participação no sistema casual de criação da imagem final.

Em 2009 os antigos desenhos colados em poliestireno e MDF apresentavam bolhas e outros desenhos haviam se apagado do plástico, exigindo uma busca por outros materiais. Por sorte, a primeira alternativa testada para resolver o problema da apresentação dos trabalhos foi muito bem sucedida. Agora os desenhos são feitos com marcador a óleo sobre plástico PETG. O novo suporte é mais rígido e resistente, ele é furado e pregado diretamente na parede, sem a necessidade de outro suporte.

PROCEDIMENTO

Descrição Física

O trabalho é composto por 6 desenhos de 100 x 50 cm feitos com marcador à óleo sobre placas de plástico transparente (PETG) e pintados com tinta acrílica no verso. As placas são furadas e pregadas diretamente na parede.

Formação de um Banco de Desenhos

A primeira parte do trabalho consiste na formação de um banco de desenhos.

A maioria desses desenhos é proveniente da internet, através de buscas por imagens relativas a palavras escolhidas a esmo, nas quais seleciono os resultados e transformo os que não são desenhos em desenhos.

O principal critério para a seleção das imagens é que elas signifiquem pouco ou nada para mim e que eu não as preveja. Entretanto, apesar de tentar evitar impor significações, outra parte dos critérios de seleção das imagens é inerente e inevitável, como o meu gosto pessoal.

Por exemplo, numa busca por "barra" eu prevejo que encontrarei praias, barras de calça e barras de metal. Obviamente encontro essas imagens, entretanto, encontro também imagens de pacientes baleados na barra, da coleção de biquínis de Adriana Barra e outras coisas que não me dizem nenhum respeito e eu não havia previsto.

Confecção dos Trabalhos

Alguns desenhos são colocados sob o plástico transparente e sobrescritos nele com o marcador. Em certo ponto, substituo o desenho debaixo e continuo desenhando como se fosse parte da mesma imagem.

Procuro respeitar os ritmos das linhas e a composição formal, evitando prestar atenção e levar em consideração a idéia de cada imagem e principalmente o significado que atribuo à relação entre essas idéias (anexo 8).

Depois de ter um desenho pronto, viro-o e posiciono outro desenho embaixo. Pinto, no verso do primeiro desenho, algumas formas desse outro desenho, respeitando por vezes as sugestões do primeiro (anexo 9).

POSSÍVEL ABORDAGEM

A intenção é impor o menor grau possível de significados específicos para cada obra e deixar que as combinações de imagens ao acaso abram novas possibilidades e instiguem o espectador a atribuir sentidos não planejados, através das relações entre seu imaginário pessoal e as idéias e seus lugares nos desenhos.

Partindo da apropriação de imagens ao acaso, exercendo certo controle e seleção formal, e redirecionando essas imagens, procuro eliminar ordens e expandir os possíveis destinos do trabalho através do aleatório e do acidental.

De acordo com Doczi (1981: 127) sabedoria e conhecimento são pólos opostos. Sabedoria é juntar; sintetizar e integrar; vislumbrar relacionamentos, totalidade e unidade. Conhecimento é separar; analisar e diferenciar; o conhecimento aceita aquilo que pode ser verificado pelos sentidos; aprende o específico e o diferente.

Seguindo o exemplo demonstrado no anexo 8, um indivíduo provavelmente já *conheceu* um elefante, um dente (e uma representação em corte) e um suporte com tubos de ensaio. Ele *sabe* o que são essas coisas, tem memórias sobre elas e *categoriza* essas memórias inconscientemente.

Ao reconhecer as figuras que remetem a essas identidades que o cérebro já havia entendido, algumas coisas próximas a isso e memórias de experiências passadas são reconstruídas.

> "[...] Reconhecimento é exatamente isso: re-conhecimento, o ato de experimentar algo que o cérebro já havia encontrado antes e aprendera a perceber como identidade diferenciada. [...].
> [...] A categorização simplifica a memória e também a percepção, [...]. O cérebro entende o mundo reduzindo as percepções à categorias e lembra a experiência

> passada reconstruindo-a, a partir da memória categórica. [...] A categorização está no centro de quase toda nossa atividade mental [...].
> [...] Isto sugere que, mesmo nossa 'experiência imediata' [...] tem menos a ver com a sensação bruta [...] que chega do mundo exterior do que com a percepção de nossas mentes, trabalhando e interpretando [...]. "(JOURDAIN. 1998: 94 a 97)

Idealmente, apesar de reconhecer essas identidades separadamente, as relações que são apresentadas entre elas, por causa do método em que foram construídas, seriam insólitas e as memórias que elas trazem seriam, possivelmente, "distantes".

Segundo Gonçalves (2008: 4), para Lacan o inconsciente é estruturado como uma linguagem, onde o sujeito está continuamente submetido, através de condensações e deslocamentos, à re-elaboração de sua história pessoal, que se manifestam por meio de "falhas" na comunicação convencional; essas "falhas" resultam, portanto, de elaborações particulares do inconsciente do sujeito.

Como na alegoria, existe a intenção que esses desenhos sugiram enigmas através das relações e fragmentações de seus elementos, mas ao contrário dessa, aqui esses enigmas não são pré-determinados. Se ao tentar desvendá-los, ou reconhecer essas relações, analisando-as, seja através de alguma espécie de "engenharia reversa"[2] consciente ou inconsciente, o espectador chegar a uma conclusão, racional ou não, ele estará criando uma nova idéia, através de um "erro" de interpretação, pois o desenho não foi engendrado unilateralmente com um objetivo em mente.

> "Um pintor é um ator em um sistema chamado pintura, no qual sua função é ser visto menos como o 'aquele que faz a pintura' e, tanto quanto possível, como o 'primeiro espectador' da pintura." (INGRAM. 2006: 1) [3]

---

[2] Engenharia reversa refere-se à análise de algo pronto (geralmente softwares), dos seus componentes e os detalhes de seu funcionamento para entender como foi construído e, na maioria dos casos, criar algo novo ou recriar o funcionamento do que está sendo analisado sem copiar sua estrutura.
[3] Aqui Ingram fala especificamente sobre o que ele chama de "pintura como uma máquina pensante". Tradução do Autor.

REFERENCIAL TEÓRICO E ARTÍSTICO

Segundo Gonçalves, "o termo estratégia pressupõe um planejamento e uma execução pré-elaborados em função de um objetivo a alcançar. Nesse contexto planejamento e execução representam o trabalho em si, enquanto o objetivo é a elaboração de seu potencial significante. O que diferencia uma estratégia da outra seria o conjunto de opções tomadas e que podem ser mais bem definidas a partir de sua utilização em outros campos de conhecimento" (2008: 1).

No projeto em questão, onde a estratégia e os métodos de execução são importantes, a maioria das referências teóricas veio, com naturalidade, da música.

Apesar de apresentar muita similaridade com o Dadaísmo, no que diz respeito à maneira de execução, existe uma grande diferença de propósito: o dadaísmo procurava desconstruir, em função do contexto histórico, estruturas tradicionais de discurso visual e/ou literário; aqui o propósito é construir, e o contexto histórico é indiferente ou pouco relevante. Este não se constitui num modelo a ser atacado. Um exemplo próximo à estratégia adotada em meus trabalhos talvez seja o Cadavre Esquis, onde uma pessoa começa um desenho e passa para outra continuar e assim por diante, entretanto isso pressupõe assumir posicionamentos conscientes, mesmo que de diferentes pontos de vista, formando um raciocínio, de certo modo, linear entre os desenhistas.

As principais influências para o direcionamento tomado no início dos estudos e do desenvolvimento do método de trabalho foram a obra de Wayne Coyne e os Flaming Lips, particularmente a história da criação do álbum *Zaireeka* de 1997 e, mais tarde, os pensamentos de John Cage que o levaram a trabalhar com música aleatória.

The Flaming Lips e Zaireeka

A principal influência para o direcionamento tomado no início dos estudos e do desenvolvimento do método de trabalho foi a obra de Wayne Coyne, particularmente a história da criação do álbum *Zaireeka* (The Flaming Lips) de 1997.

Zaireeka é composto por quatro discos em estéreo que devem ser tocados simultaneamente, ou individualmente, ou em qualquer combinação que o ouvinte quiser.

O conceito surgiu com os *Parking Lot Experiments*, eventos nos quais Wayne reunia diversas pessoas que estacionavam seus carros e tocavam ao mesmo tempo a fita que estivesse no aparelho de som naquele momento, com inícios e pausas indefinidos.

Wayne e o grupo então começaram a ser seletivos, e a exercer controle sobre o caos inicial, dando forma ao trabalho.

> "... é Zaire (Caos) fundido com Eureka (Inspiração) – Zaireeka!! Ambas as esferas de pensamento acontecendo no mesmo exato momento – um tipo de progresso pelo declínio – simultaneamente – mas ao invés de se anularem – uma usa a outra. Anarquia usando inspiração para guiá-la. E inspiração usando o abandono da anarquia e o seu poder pra destruir qualquer bloqueio na estrada..." (COYNE. 1997.)

A imprevisibilidade em que se baseia esse experimento, pode ser responsável por criações, no caso, combinações de sons, acordes ou seqüências rítmicas, que dificilmente seriam alcançadas a partir do desenvolvimento linear de um raciocínio, possivelmente causando surpresas, boas e ruins, para os sentidos. Isso também é parte da existência dos desenhos em questão, por não terem um resultado planejado e sim surgirem do acaso.

Baseado nesse conceito, entendi que o mais interessante, para a minha apreciação do que eu estivesse fazendo, era buscar essas surpresas e controlá-las em certos aspectos, de acordo com meus gostos pessoais, mas evitando atribuir significações exatas.

John Cage e a música aleatória

Outro referencial que se tornou importante a partir de 2008 foi o trabalho de John Cage com a música aleatória. Assim como Mozart, Schumann, Weber e Villa-Lobos, Cage trabalhou com métodos "de chimpanzé" [4], lançando as moedas do I-Ching.

Segundo Cage, em 1971, em relação ao futuro das artes, o processo estaria substituindo a formação de estruturas (em composição musical, mas como diz não saber diferenciar música de vida, tomo a liberdade de transferir a idéia para as artes visuais) e, sem o conhecimento claro do começo e final, "a peça está quando está, em determinado momento" [5]. Afirmava preferir o processo, como substituto para a estrutura, por mudar a mente de maneira não-exclusiva, incluindo o que sabemos e o que não imaginamos ainda.

Em conjunto com outros fatores, Cage entendia que isso se refletia num apagamento nítido de distinções entre compositor, intérprete e espectador (artista e espectador, no caso das artes visuais).

Nesse sentido, ao invés de definir ordens, neste projeto, o importante é expandir a compreensão do que pode acontecer, de maneira que as diversas possibilidades não se anulem, mas ainda se somem à percepção e interpretação distinta de cada espectador.

---

[4] JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase: Como a Música Captura Nossa Imaginação**. Objetiva, 1998. p. 90.

[5] CAGE, John. **O Futuro da Música**. In: Numus West, No. 5 (conferência pronunciada na YMHA, Nova Iorque em 1971). Washington, 1974.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Livros:

DOCZI, György. **O Poder dos Limites: Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura**. Seattle: Mercuryo, 1981.

JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase: Como a Música Captura Nossa Imaginação**. Objetiva, 1998.

Outros:

CAGE, John**. O Futuro da Música**. In: Numus West, No. 5 (conferência pronunciada na YMHA, Nova Iorque em 1971). Washington, 1974.

INGRAM, Simon. **Painting as a Thinking Machine**. In: Computational Aesthetics: Artificial Intelligence for Beauty and Happiness. (conferência pronunciada na 21th National Conference on Artificial Intelligence). Boston: AAAI, 2006.

GONÇALVES, Flávio. **As Estratégias da Pós-Modernidade.** Programa de pós-graduação em Artes Visuais/IA/UFRGS: Porto Alegre. Manuscrito inédito: Agosto de 2008.

COYNE, Wayne. What is Zaireeka?. In: Zaireeka (encarte de CD). Warner Brothers, 1998.

IMAGENS

Anexo 1 - Marcel Dzama. Sem Título, 2004.

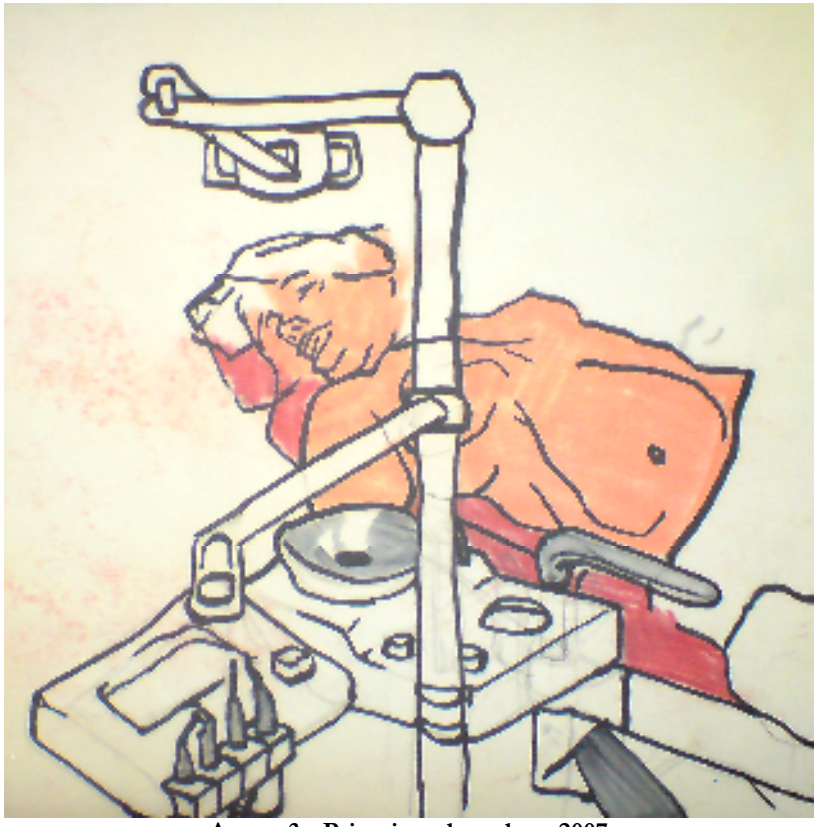
35,5 x 27,9 cm

Nanquim, aquarela e cerveja de raiz sobre papel.

Anexo 2 - Marcel Dzama. Sem Título, 2003.

35,5 x 27,9 cm

Nanquim, aquarela e cerveja de raiz sobre papel.



Anexo 3 - Primeiros desenhos, 2007

Marcadores e pastel seco sobre papel vegetal. 28 x 28 cm

Anexo 4 - Primeiros desenhos sobre transparência, 2007.

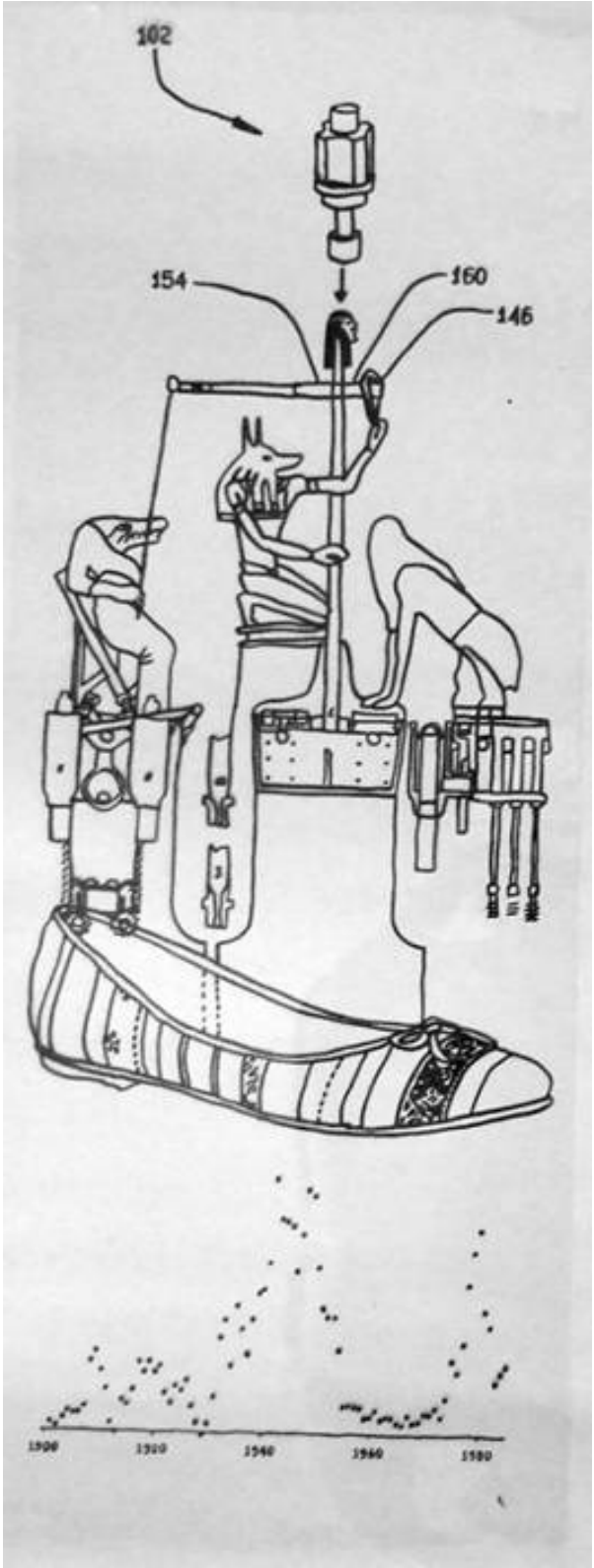
Marcador sobre acetato transparente, 28 x 28 cm

Anexo 5 - Testes de novos métodos. 2007

Marcador e tinta acrílica sobre acetato transparente, 78 x 28,5 cm

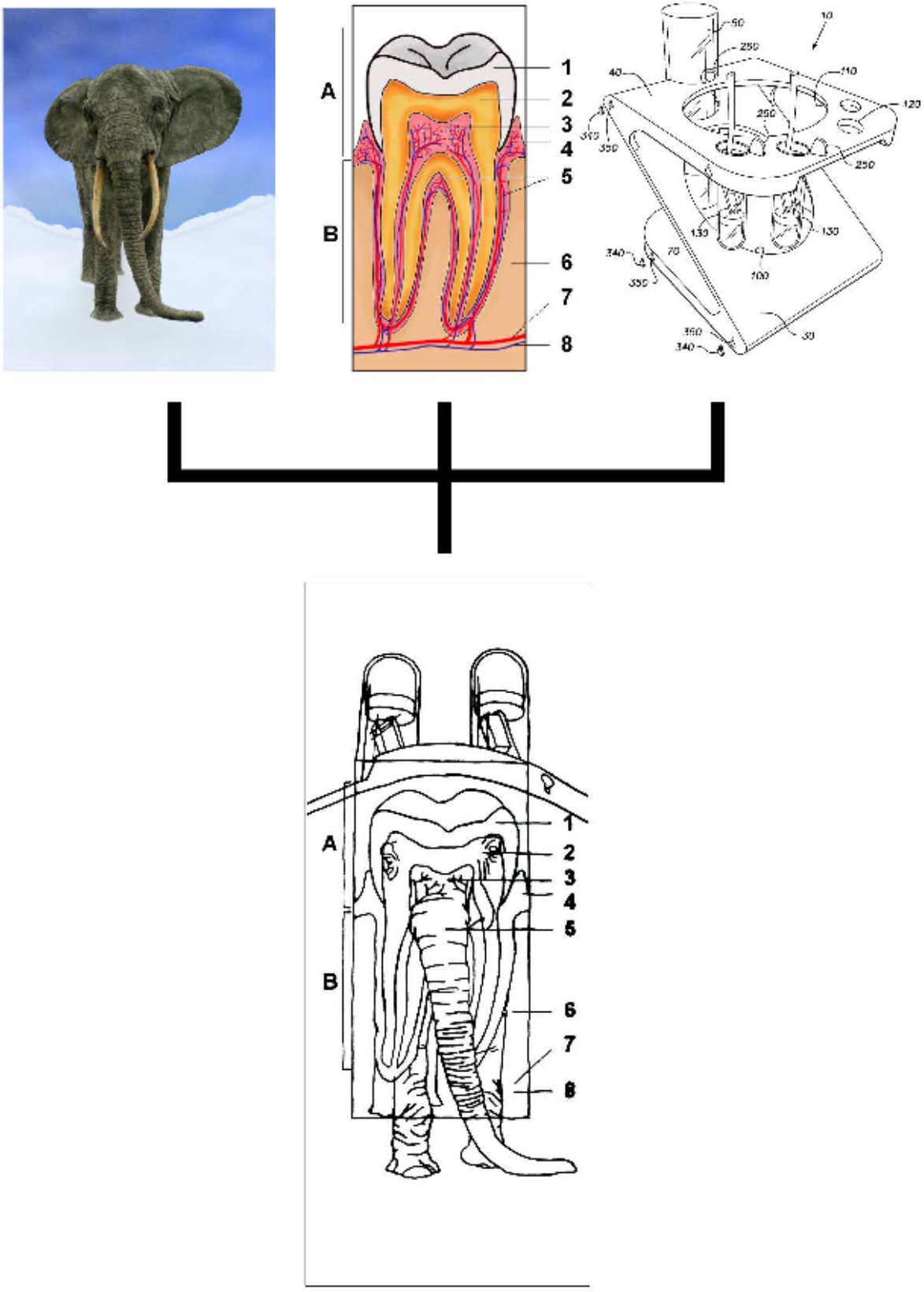
Anexo 6 - Testes de novos métodos, 2007

Marcador e tinta acrílica sobre acetato transparente, 78 x 28,5 cm

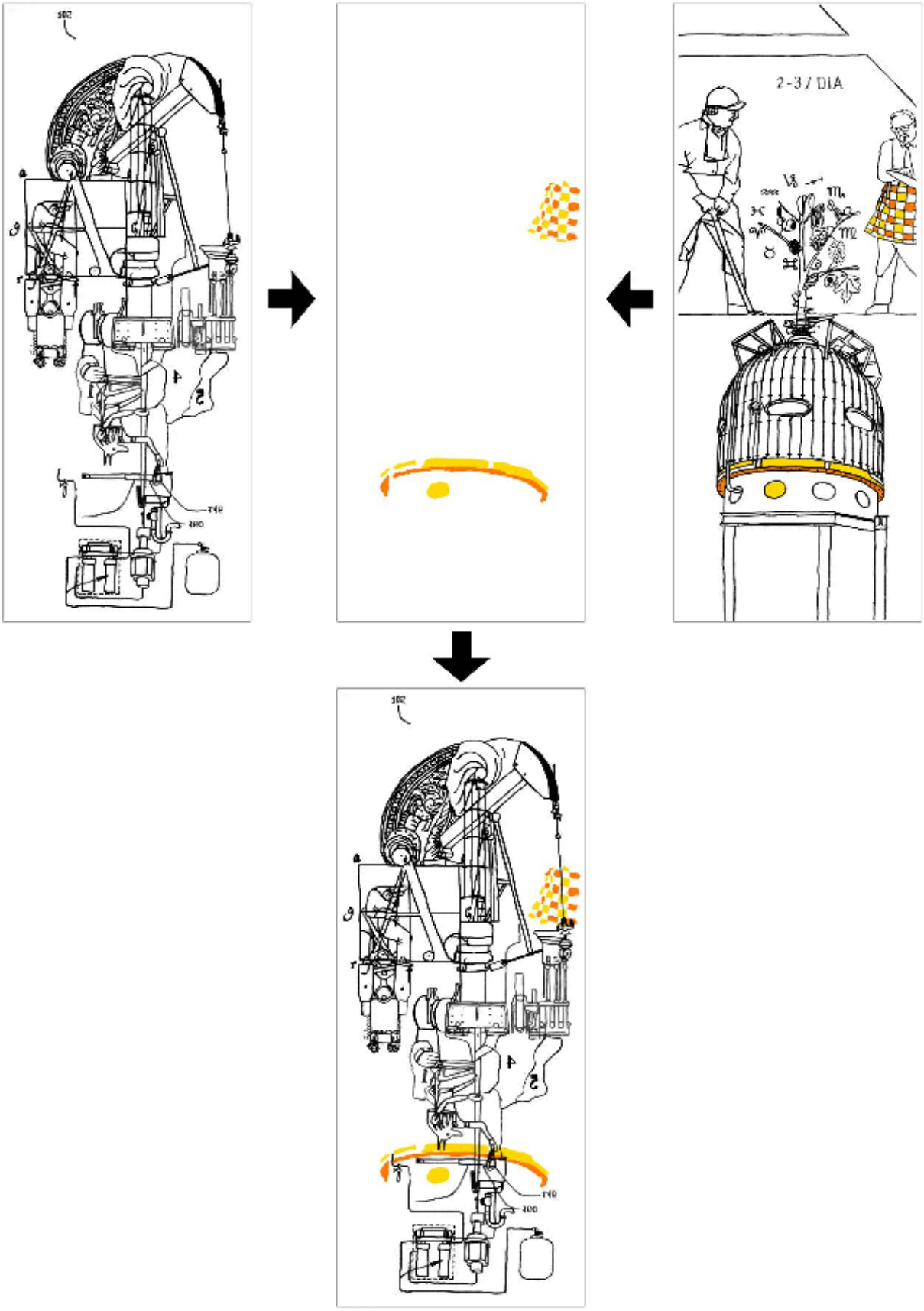


Anexo 7 - Desenho a partir de imagens que eu não conhecia, 2007

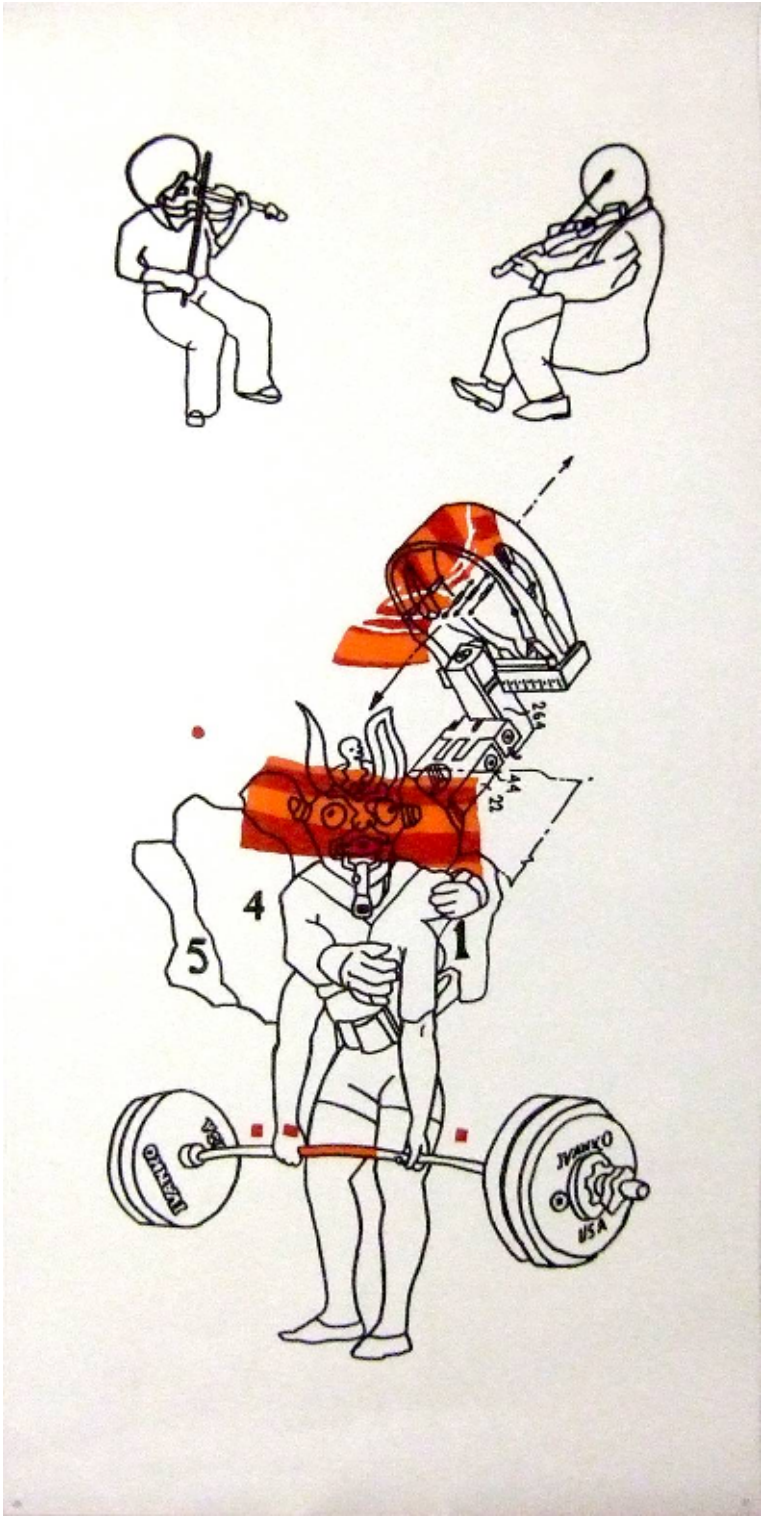
Marcador sobre acetato transparente, 78 x 28,5 cm



Anexo 8 - Exemplo do processo de desenho

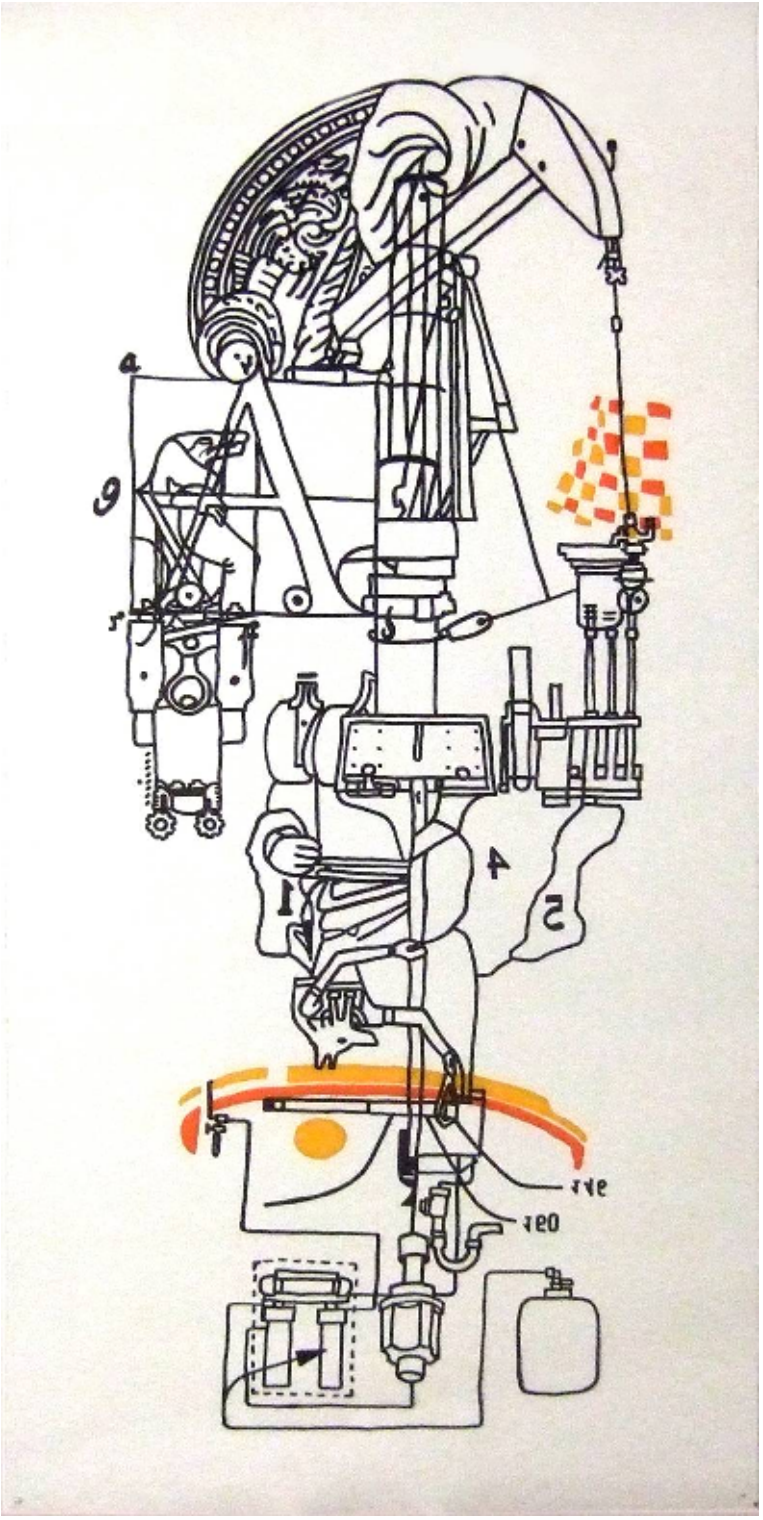


Anexo 9 - Exemplo do processo de pintura



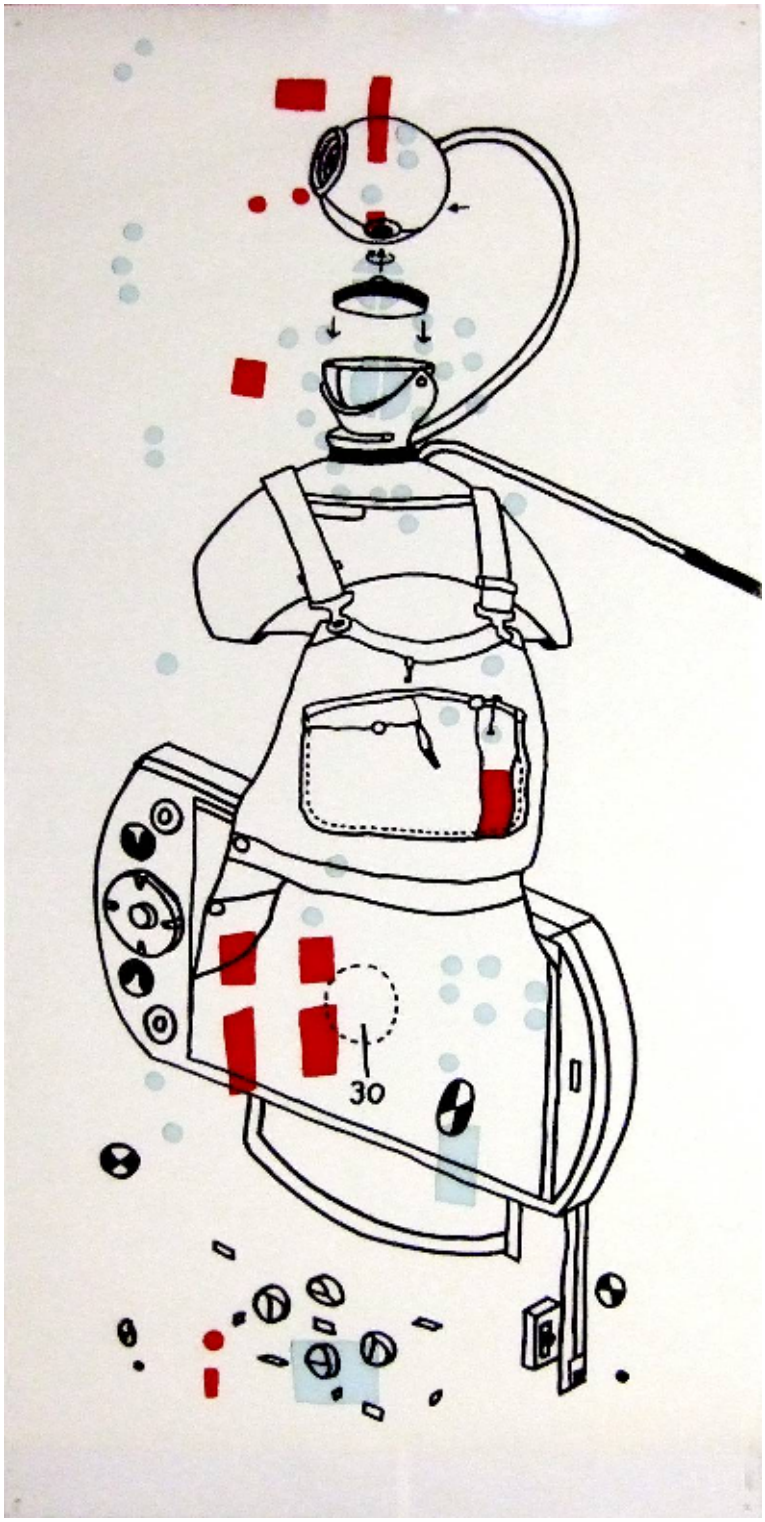
Anexo 10 - Tat Wam Asi #1, 2009

Marcador à óleo e tinta acrílica sobre PETG transparente, 100 x 50 cm



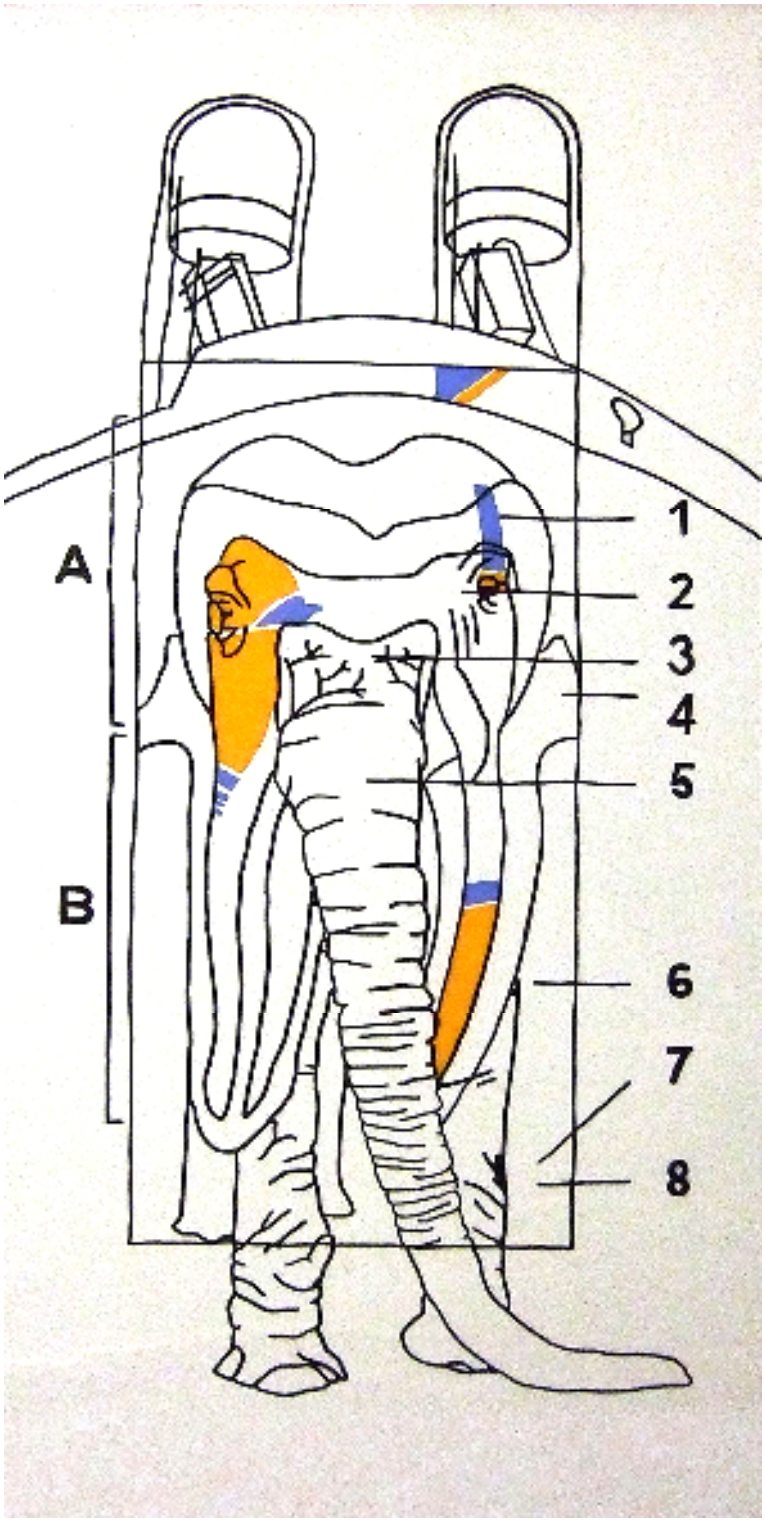
Anexo 11 - Tat Wam Asi #2, 2009

Marcador à óleo e tinta acrílica sobre PETG transparente, 100 x 50 cm



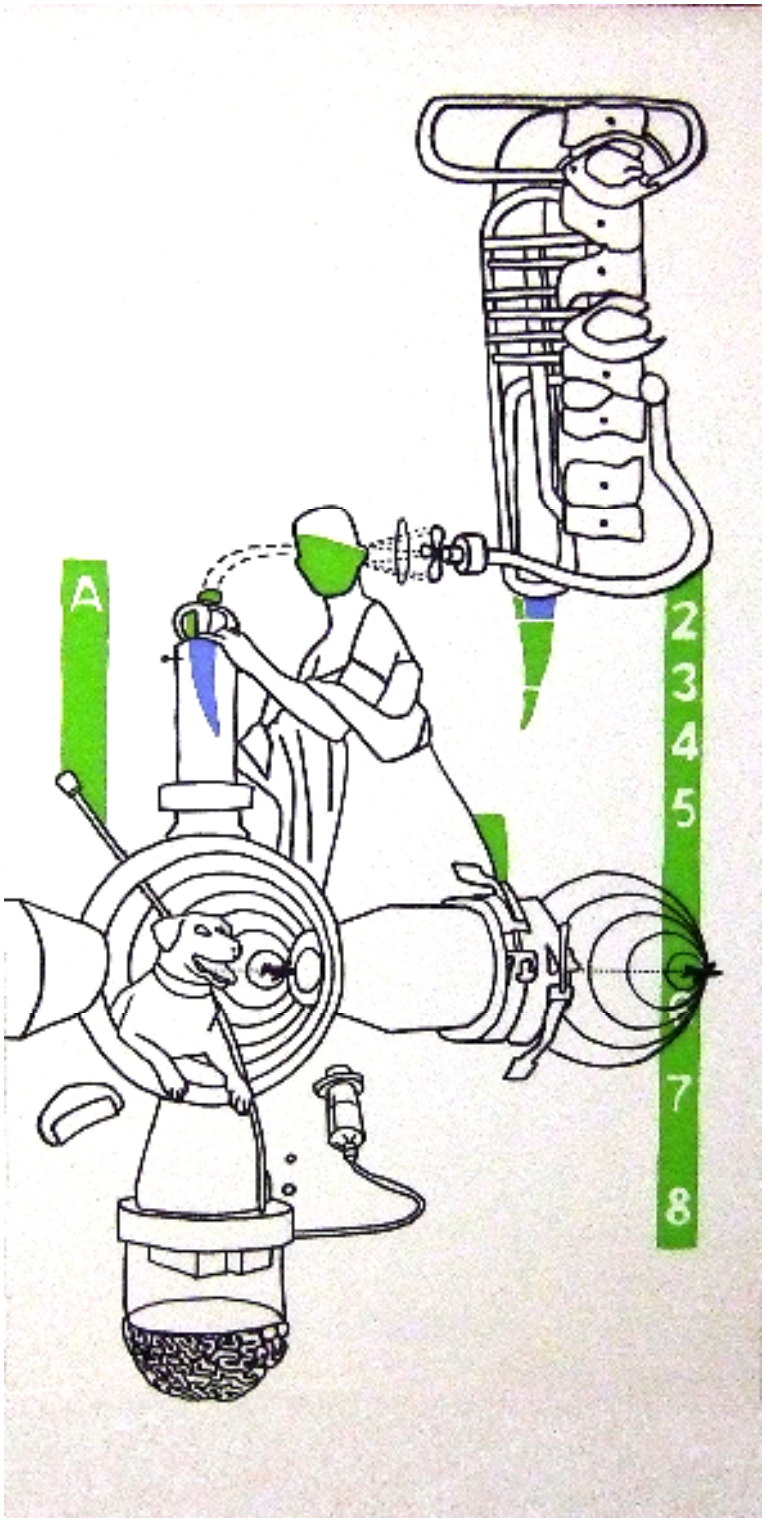
Anexo 12 - Tat Wam Asi #3, 2009

Marcador à óleo e tinta acrílica sobre PETG transparente, 100 x 50 cm



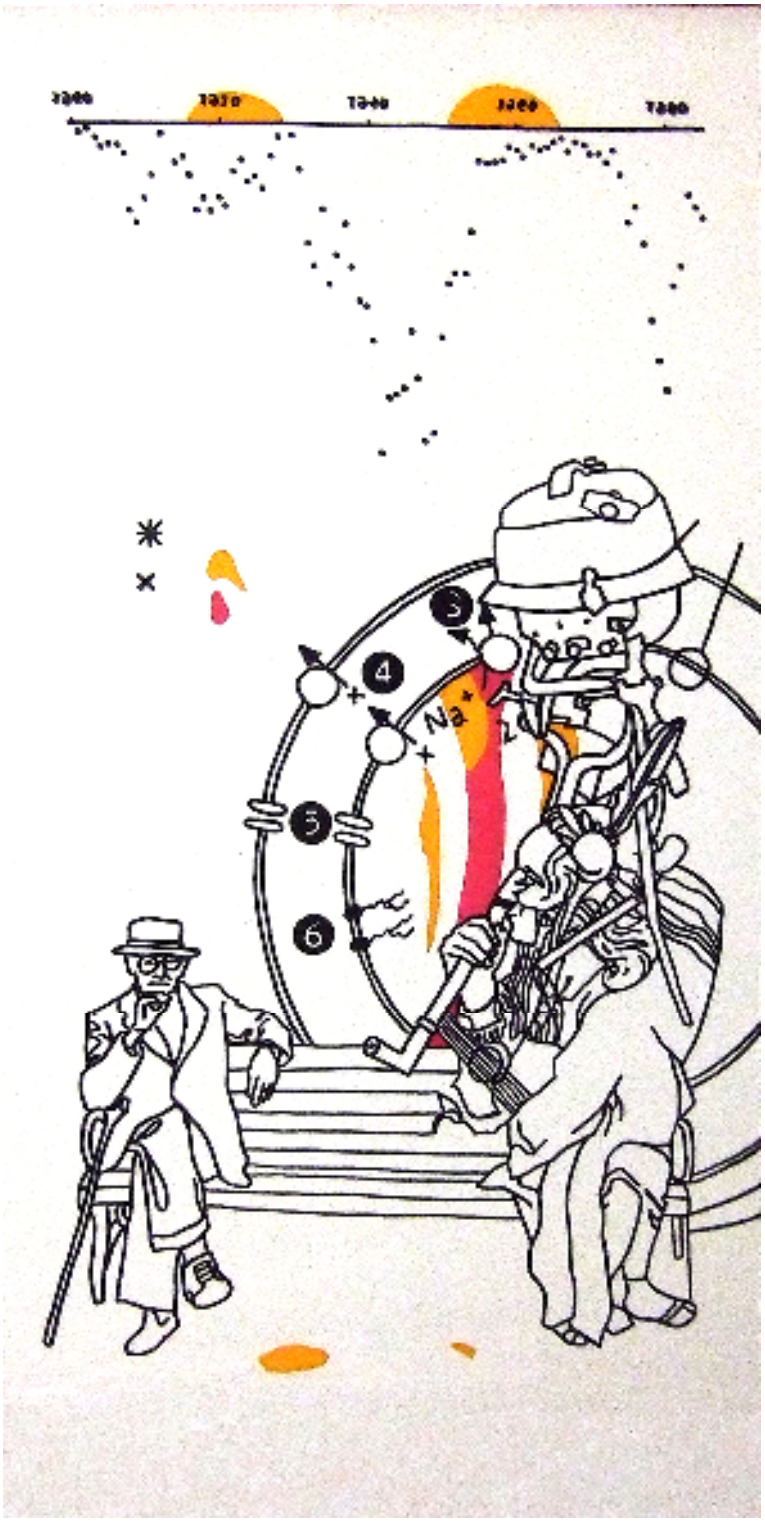
Anexo 13 - Tat Wam Asi #4, 2009

Marcador à óleo e tinta acrílica sobre PETG transparente, 100 x 50 cm



Anexo 14 - Tat Wam Asi #5, 2009

Marcador à óleo e tinta acrílica sobre PETG transparente, 100 x 50 cm



Anexo 15 - Tat Wam Asi #6, 2009

Marcador à óleo e tinta acrílica sobre PETG transparente, 100 x 50 cm

ÍNDICE DE IMAGENS

Anexo 1 - Marcel Dzama. Sem Título, 2004 16
Anexo 2 - Marcel Dzama. Sem Título, 2003 17
Anexo 3 - Primeiros desenhos, 2007 18
Anexo 4 - Primeiros desenhos sobre transparência, 2007. 19
Anexo 5 - Testes de novos métodos. 2007 20
Anexo 6 - Testes de novos métodos, 2007 21
Anexo 7 - Desenho a partir de imagens que eu não conhecia, 2007 22
Anexo 8 - Exemplo do processo de desenho 23
Anexo 9 - Exemplo do processo de pintura 24
Anexo 10 - Tat Wam Asi #1, 2009 25
Anexo 11 - Tat Wam Asi #2, 2009 26
Anexo 12 - Tat Wam Asi #3, 2009 27
Anexo 13 - Tat Wam Asi #4, 2009 28
Anexo 14 - Tat Wam Asi #5, 2009 29
Anexo 15 - Tat Wam Asi #6, 2009 30