

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A GRAVURA COMO PROCESSO:
FORMAS DE CAPTAR AUSÊNCIAS

Caroline Veilson

Porto Alegre
2023

Caroline Veilson

A GRAVURA COMO PROCESSO: FORMAS DE CAPTAR AUSÊNCIAS

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Visuais, na área de concentração em Poéticas Visuais, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação: Profa. Dra. Maristela Salvatori

Banca examinadora:

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso (EBA/UFMG)

Profa. Dra. Katia Prates (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Flávio Gonçalves (PPGAV/UFRGS)

Suplente:

Profa. Dra. Helena Araujo Rodrigues Kanaan (DAV/UFRGS)

Porto Alegre

2023

RESUMO

Esta pesquisa apresenta os desdobramentos práticos e teóricos que se iniciam através de uma abordagem da gravura em campo ampliado, utilizando matrizes não tradicionais em experimentos que buscam preservar as memórias dos espaços e objetos. A criação de imagens se baseia no deslocamento de texturas, rastros e traços, com destaque para formas efêmeras, como sombras e plantas, que são consideradas matrizes no processo. Os objetos que fazem parte dessas construções visuais são analisados sob a perspectiva do colecionismo e passam a ser identificados nesta produção como documentos de trabalho. O suporte nessas produções poéticas é concebido como um elemento ativo, composto principalmente por papéis artesanais de fibra de bananeira, papel de livro e papéis de chá.

Palavras-chave: Gravura. Gravura expandida. Coleção.

ABSTRACT

This research presents the practical and theoretical developments that begin through an approach to the Expanded Field of Printmaking, using non-traditional plates in experiments that seek to preserve the memories of spaces and objects. The creation of images is based on the displacement textures, tracks, and traces, highlighting ephemeral forms, such as shadows and plants, which are considered matrices in the process. The objects that are part of these visual constructions are analyzed from the perspective of collecting and are identified in this production as working documents. The support in these poetic productions is conceived as an active element, composed mainly of handmade papers of banana fiber, book paper, and tea papers.

Keywords: Engraving. Expanded Field of Printmaking. Collection.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Maristela Salvatori, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e à CAPES pela bolsa concedida.

Aos membros da banca examinadora, Dra. Katia Prates, Dr. Flávio Gonçalves, Dra. Maria do Carmo de Feitas Veneroso pela disponibilidade e colaborações ao longo dessa pesquisa.

À minha madrinha Eunice Veilson, por todo o incentivo, carinho e suporte durante toda a minha formação.

Aos meus pais e meus sogros, por toda ajuda durante esse período, colaborando para que a vida ficasse mais leve.

Ao meu amado companheiro Bruno Tamboreno, por dividir a vida e o ateliê comigo ao longo desses dez anos; pelo suporte e passeios com nosso filho para que eu pudesse terminar essa pesquisa.

À Ana Maria, pela generosidade de dividir comigo a sua vida através da sua casa.

Aos professores que fizeram parte desse período de pesquisa e aos colegas da turma 29 do mestrado por todas as trocas e compartilhamentos.

Ao meu filho Otto, por ser a surpresa mais bela durante essa pesquisa.

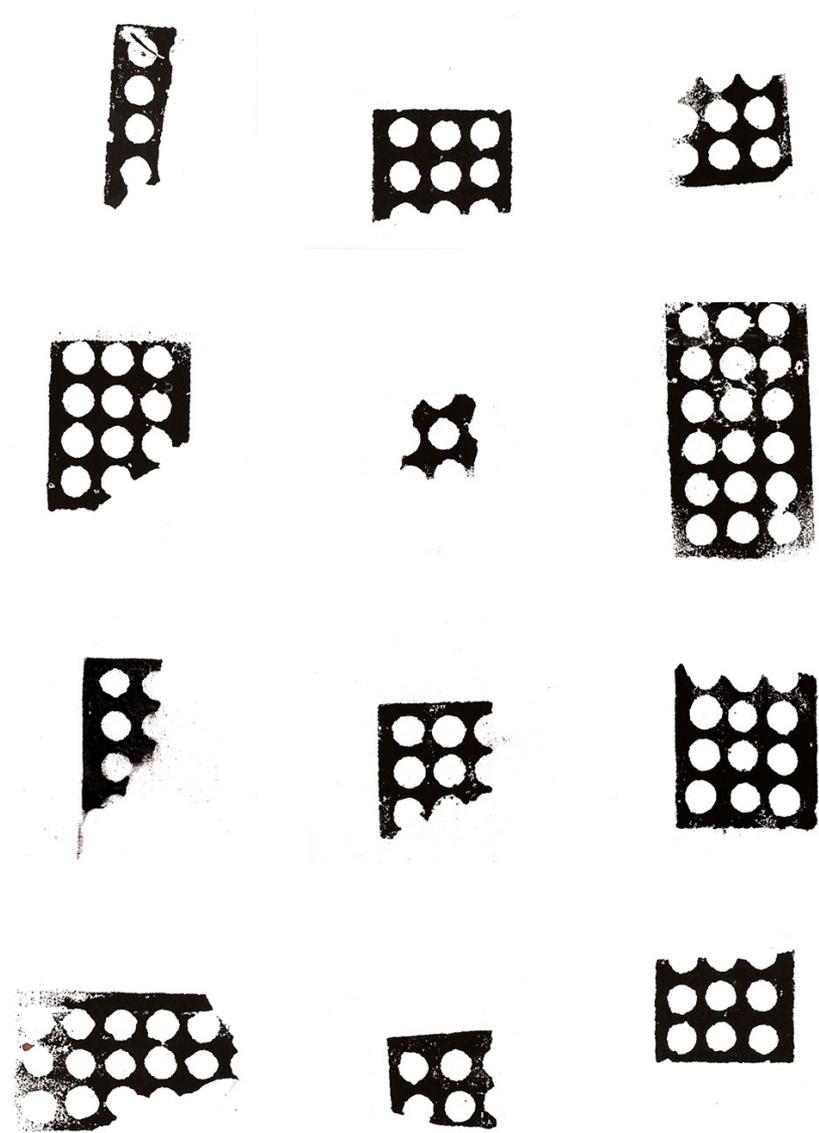


Figura 2: Caroline Veilson. *Tijolos*. Monotipia sobre papel algodão. 90 x 70 cm. 2019.

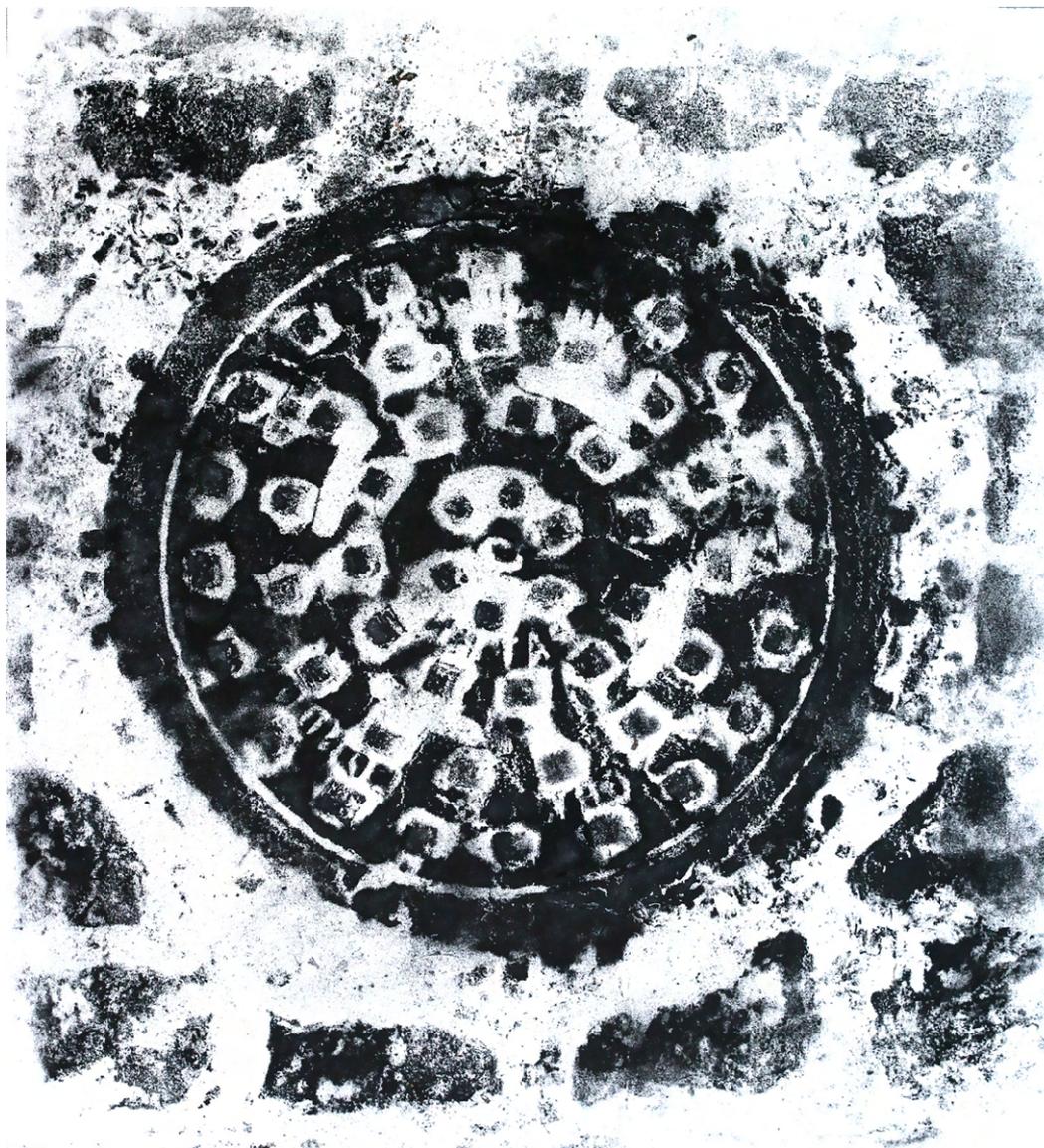


Figura 3: Caroline Veilson. *Fernando Machado I*. Monotipia sobre tecido. 90 x 90 cm. 2019.

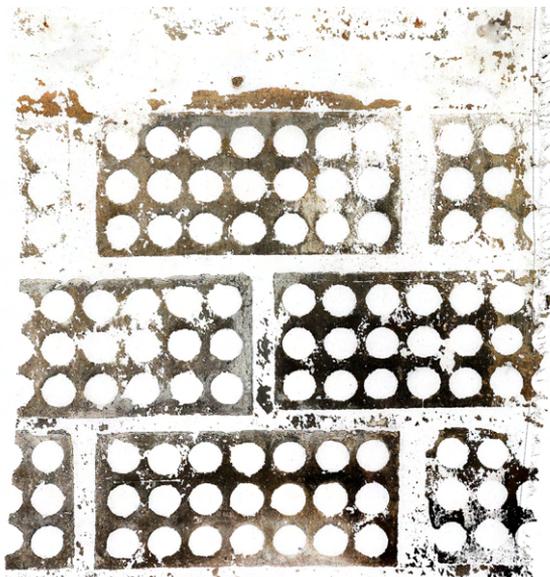


Figura 4: Caroline Veilson e Bruno Tamboreno. Série *deslocamentos*. Monotipia. 75 x 75 cm cada. 2021.

Video do processo: <https://www.youtube.com/watch?v=UPkASqhPy-o>.

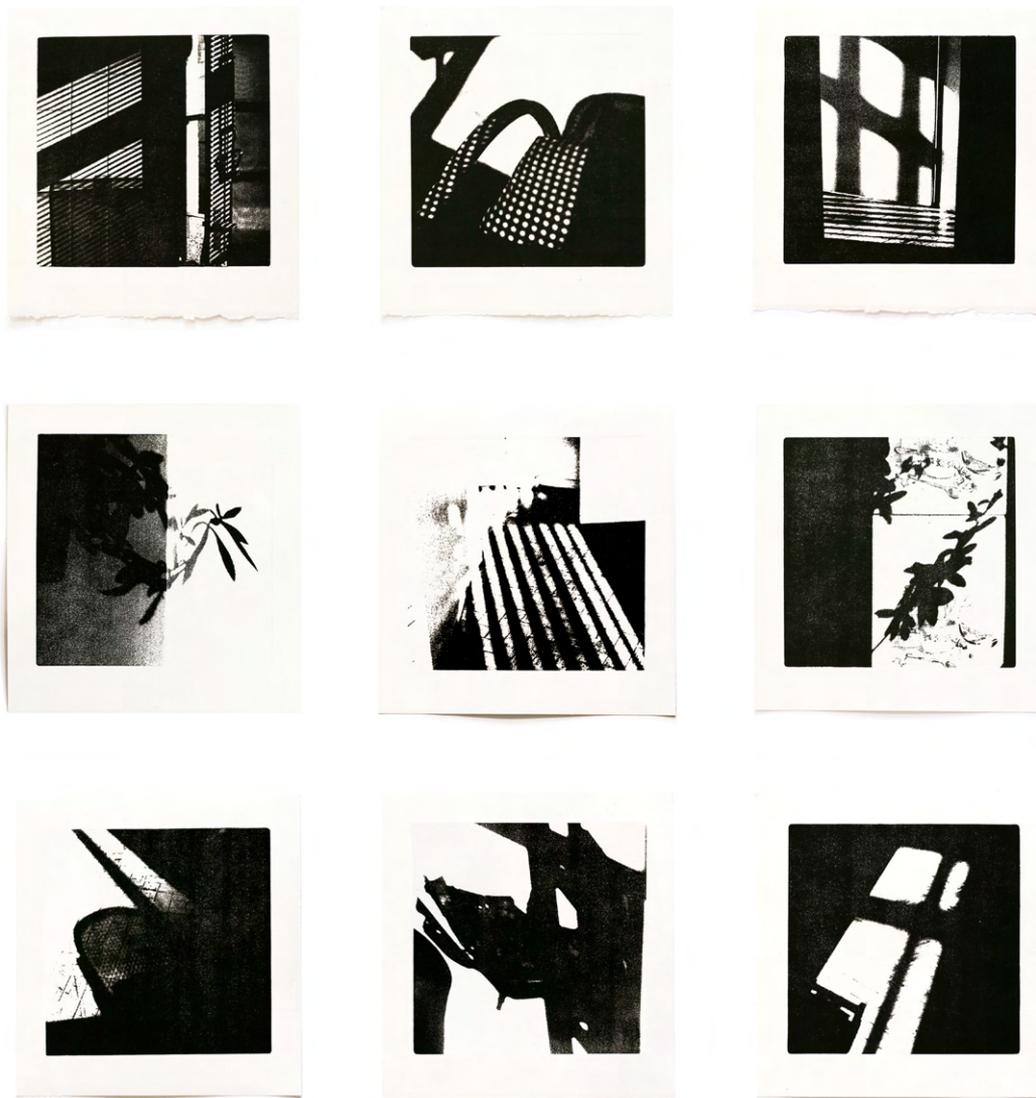
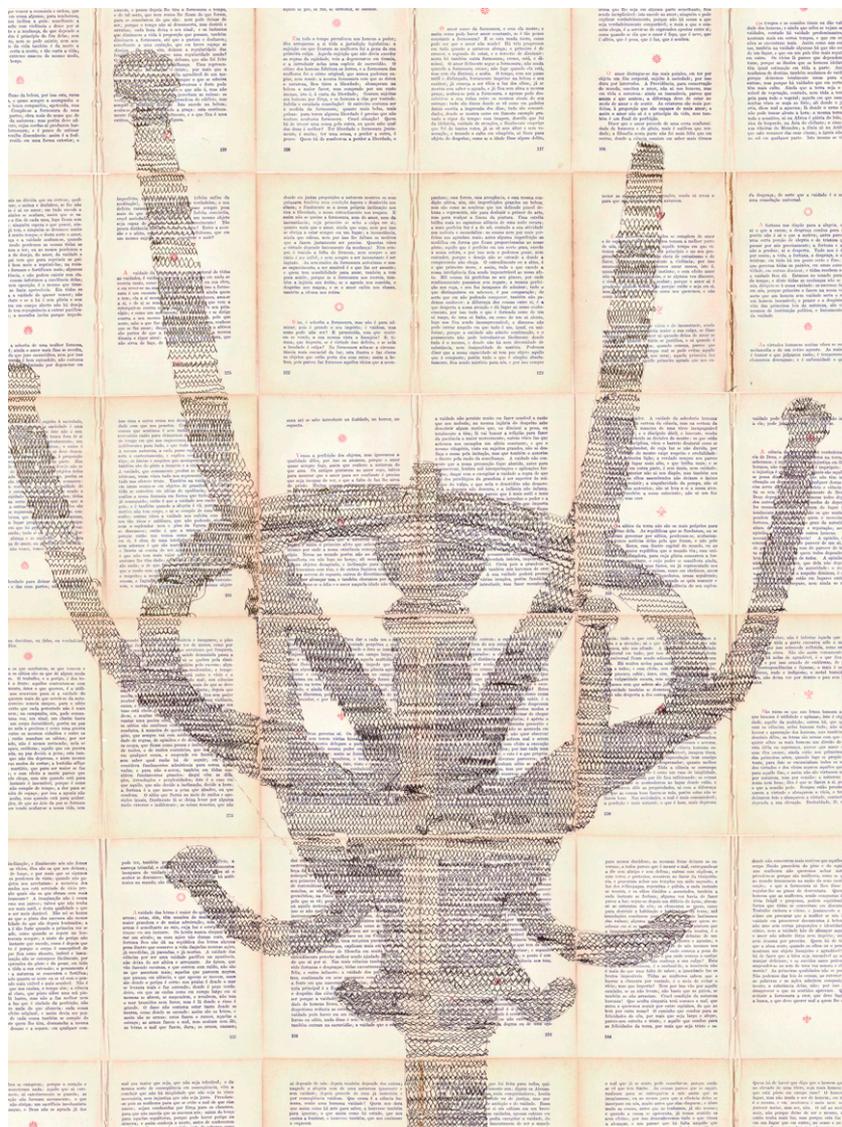


Figura 5: Caroline Veilson. *Sem título*. Litografia waterless. 80 x 80 cm. 2020.

Vídeos do processo: <https://www.youtube.com/watch?v=9PKsC9G2tMk> e <https://www.youtube.com/watch?v=Htkde5K5SJY>.



Detalhe *Sombra II*.

Figura 6: Caroline Veilson. *Sombra II*. Costura sobre papel de livro impresso em tipografia. 210 x 75 cm. 2020.

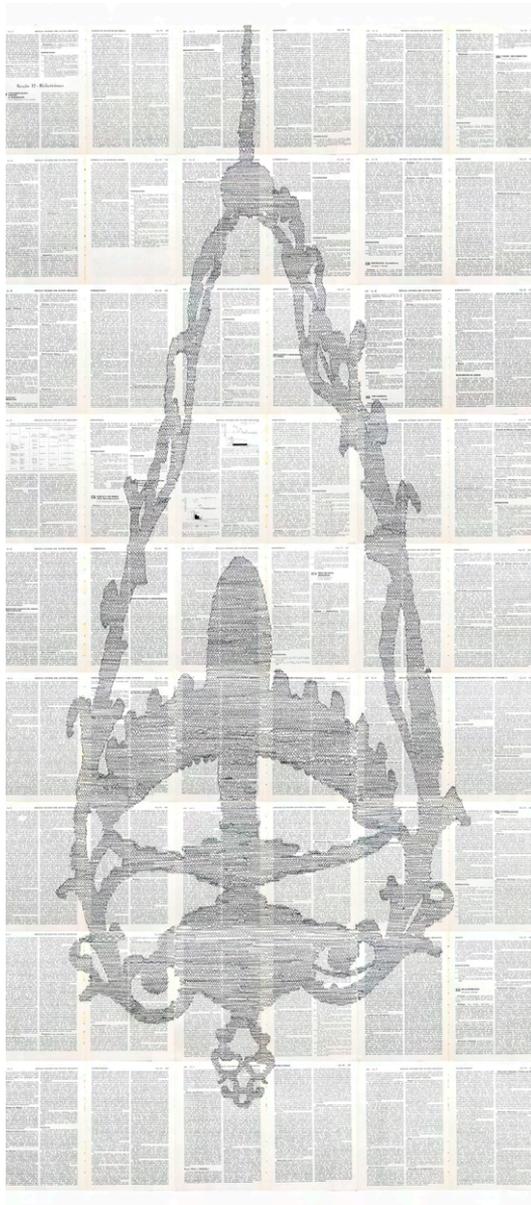
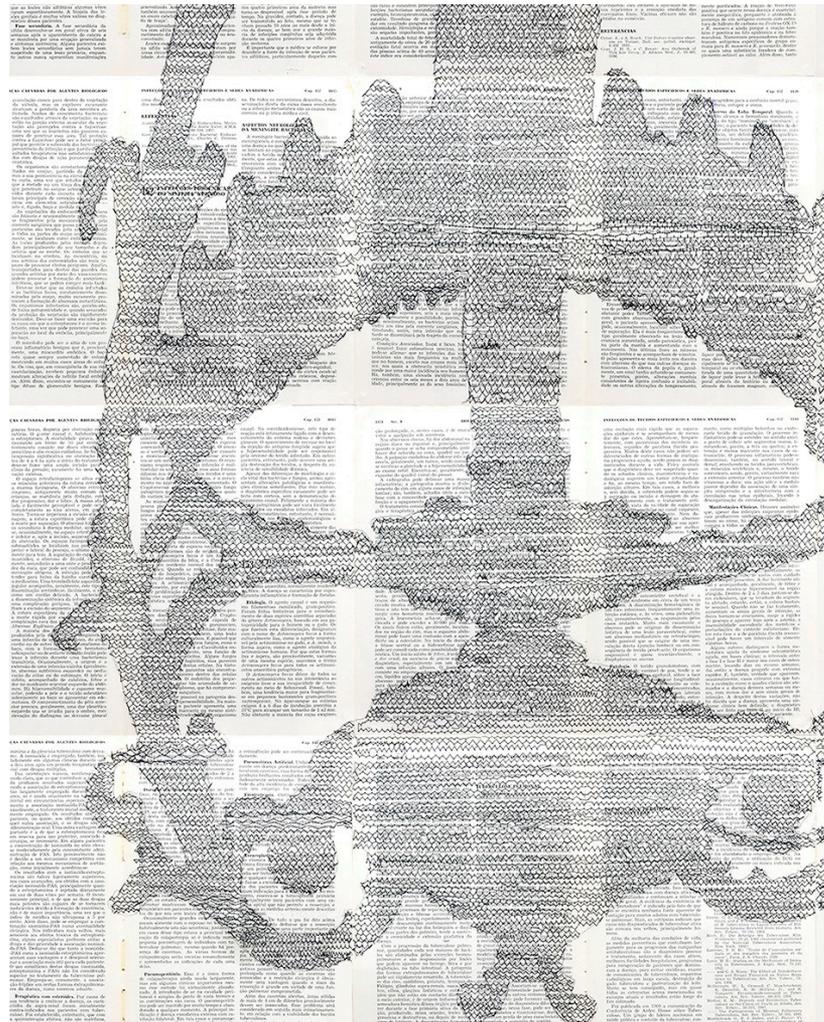


Figura 7: Caroline Veilson. *Sombra III*. Costura sobre papel de livro. 239 x 111 cm. 2020.



Detalhe *Sombra III*.

Vídeo do processo: https://www.youtube.com/watch?v=lw7VdEqFmM_



Figura 8: Caroline Veilson. *Sombra #7*. Costura sobre tecido. 310 x 170 cm. 2020.



Detalhe *Sombra #7*.

Vídeos do processo:

https://www.youtube.com/watch?v=X1KSBs8lBfU_

https://www.youtube.com/watch?v=2SafoU65mdQ_

https://www.youtube.com/watch?v=7WFj-VQ5o40_



Figura 9: Caroline Veilson. *Sombra #4 (Cadeira e Maranta-cinza)*. Costura sobre papel com colagem de papel de chá. 90 x 84 cm. 2020

Vídeo do processo: https://www.youtube.com/watch?v=kSvGMRfpN_w.



Figura 10: Caroline Veilson. *Sombra #8*. Lápis de cor e costura sobre papel. 114 x 100 cm. 2020.



Figura 11: Caroline Veilson. *Sombra #5*. Guache e costura sobre papel. 52 x 45,5 cm. 2020.



Figura 12: Caroline Veilson. *Objeto #1 - Cafeteira*, Lápis de cor, guache e costura sobre papel. 65 x 50 cm. 2021.



Figura 13: Caroline Veilson. *Objeto #2 - Bule*. Grafite, guache e colagem sobre papel. 112 x 76 cm. 2021.

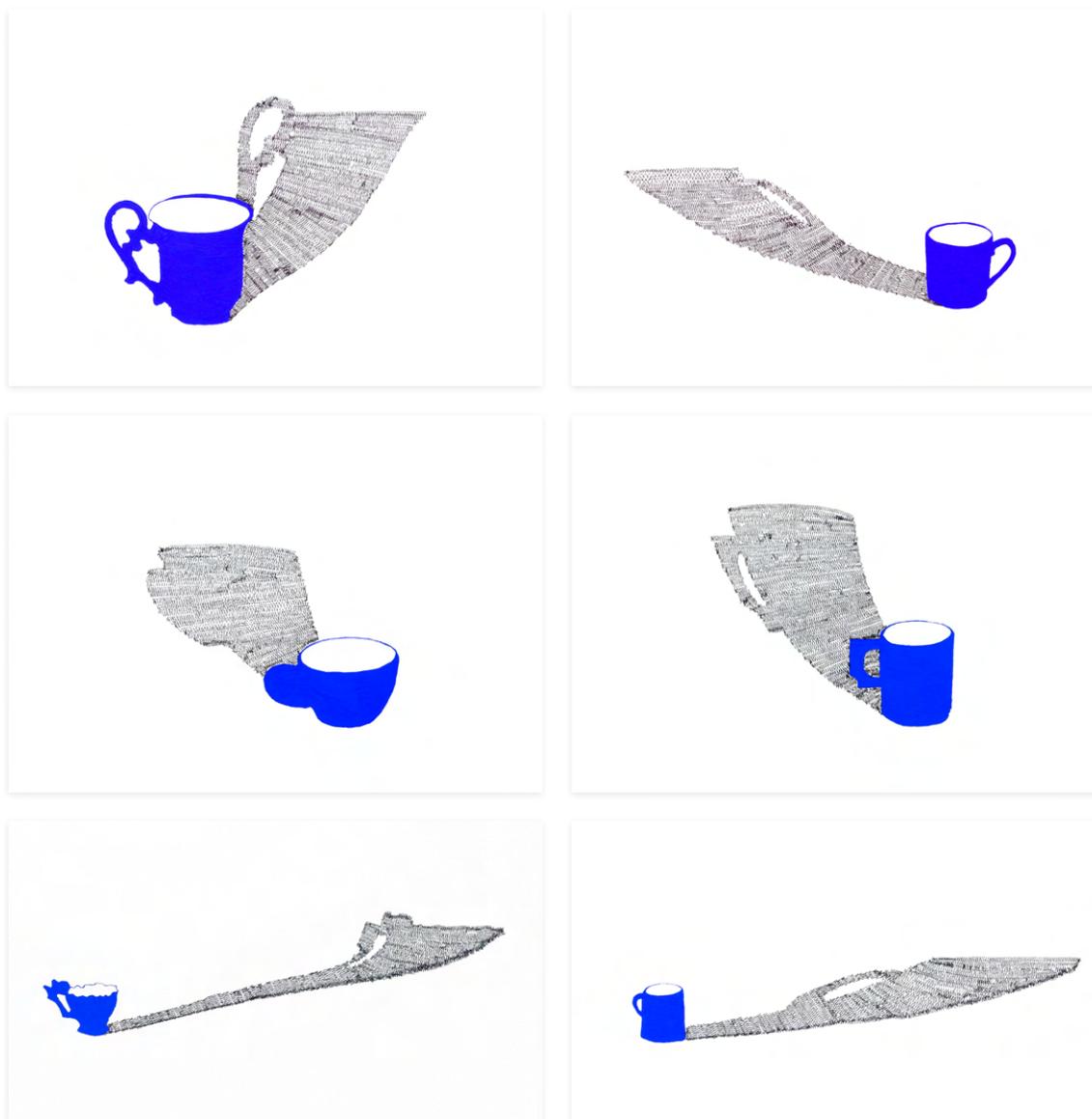


Figura 14: Caroline Veilson. Série *Sombra xícaras*. Guache e costura sobre papel. 36 x 50 cm cada. 2020.



Figura 15: Caroline Veilson. *Sombra #12*. Guache, acrílica e costura sobre papel. 50 x 31,5 cm.2020.

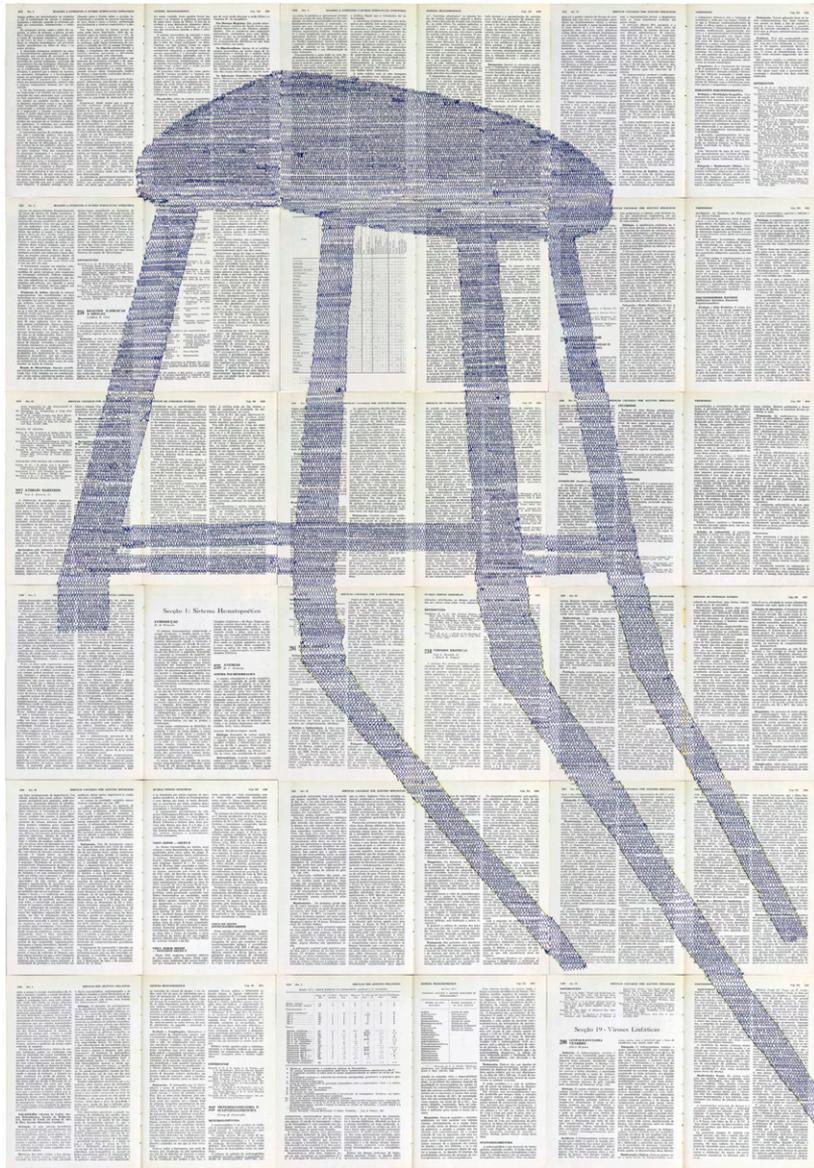


Figura 16: Caroline Veilson. *Anamorfose #1*. Costura sobre papel de livro. 159 x 110 cm. 2021.

Vídeo do processo: <https://www.youtube.com/watch?v=R9YooXrbsLQ>



Figura 17: Caroline Veilson. *Bagé #1*. Costura e impressão com máquina de escrever sobre papel artesanal com inserção de folhas coletadas. 100 x 80 cm. 2021.

Vídeo do processo: <https://www.youtube.com/watch?v=xGFPbsyqVWA>

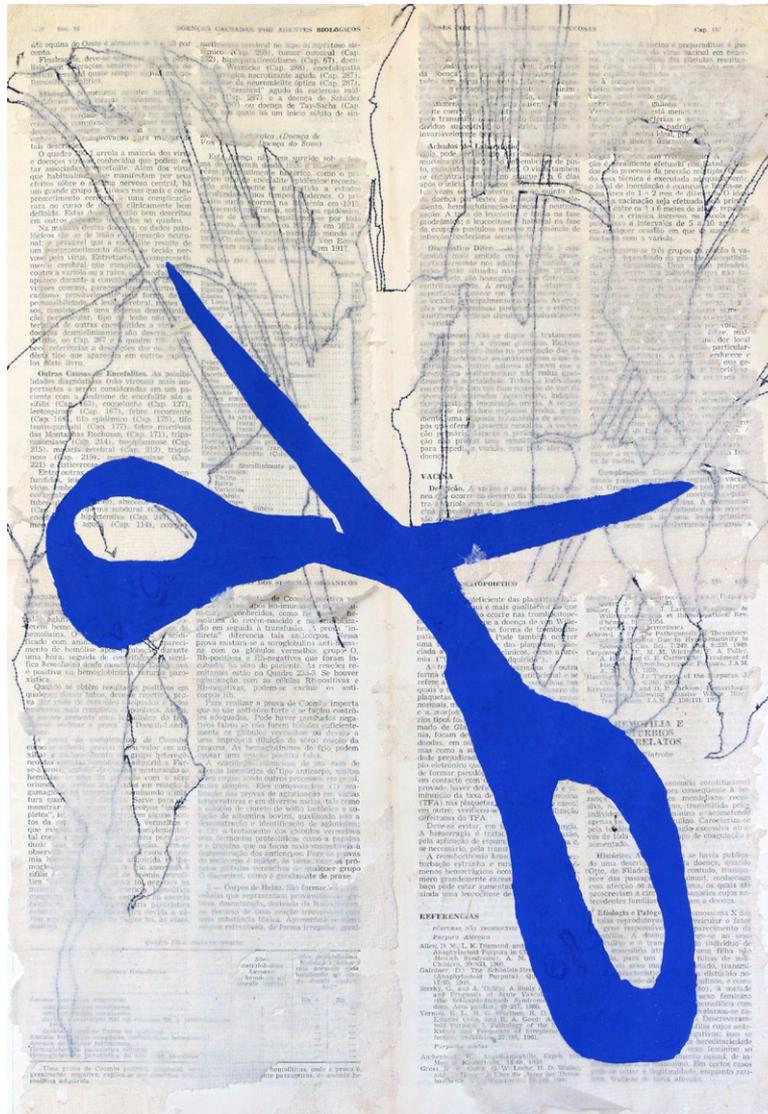


Figura 18: Caroline Veilson. *Tesoura #4*. Colagem, guache e costura sobre papel. 50 x 30 cm. 2021.

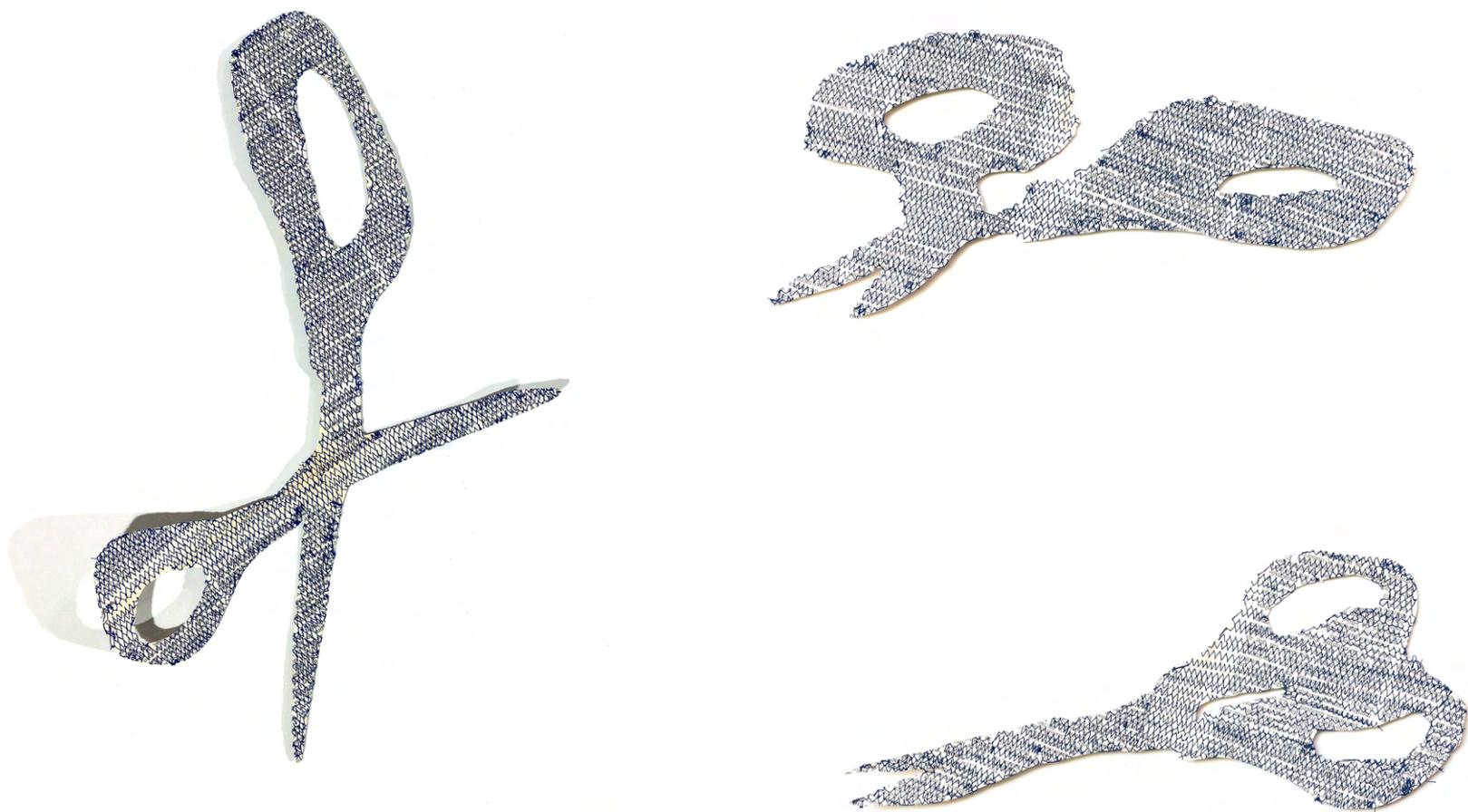


Figura 19: Caroline Veilson. *Tesoura, anamorfose*. Costura sobre recorte de papel de livro. 45 x 30 cm cada. 2021.

Vídeo do processo: <https://www.youtube.com/watch?v=Xs76GZr1JO4>.



Figura 20: Caroline Veilson. *Objeto #3. Costura*, impressão com máquina de escrever e colagem de papel artesanal com inserção de folhas coletadas, 77 x 80 cm. 2021.

Video do processo: <https://youtu.be/uEfvXU67X8Q>.



Figura 21: Caroline Veilson. *Objeto #6*. Costura e impressão com máquina de escrever sobre papel artesanal com inserção de folhas coletadas. 100 x 80 cm. 2022.



Figura 22: Caroline Veilson. Série *Topofilias* 1-5. Costura sobre papel de chá. 15 x 10 cm. 2020.

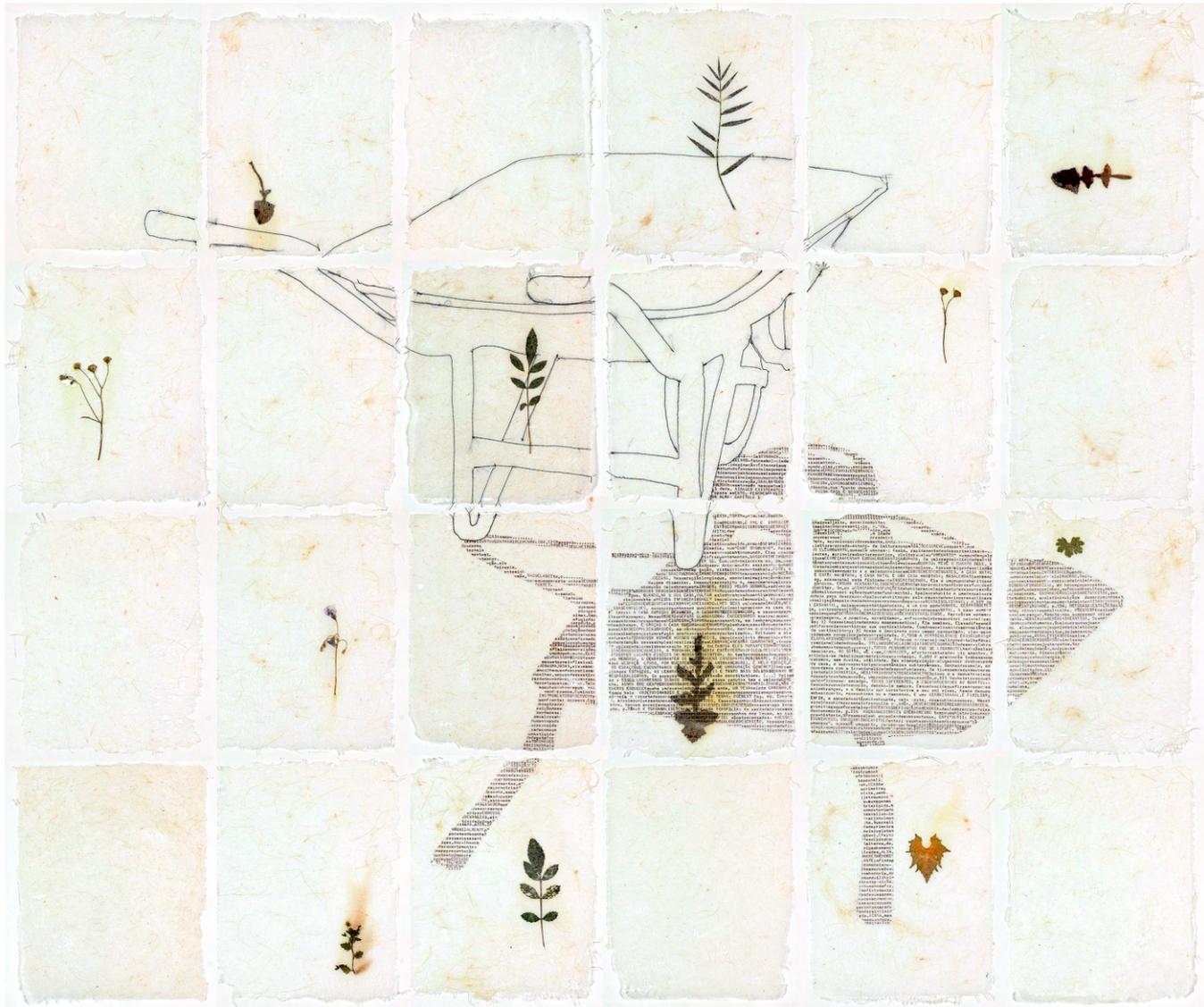


Figura 23: Caroline Veilson. *Objeto #7*. Costura e impressão com máquina de escrever sobre papel artesanal. 77 x 140 cm. 2022.



Figura 25: Caroline Veilson. *Vaso 1 - Babosa*. Lápis de cor, guache e colagem sobre papel. 61 x 77 cm. 2023.



Figura 26: Caroline Veilson. *Vaso 2 - Maranta*. Lápis de cor, guache e colagem sobre papel. 76 x 100 cm. 2023.

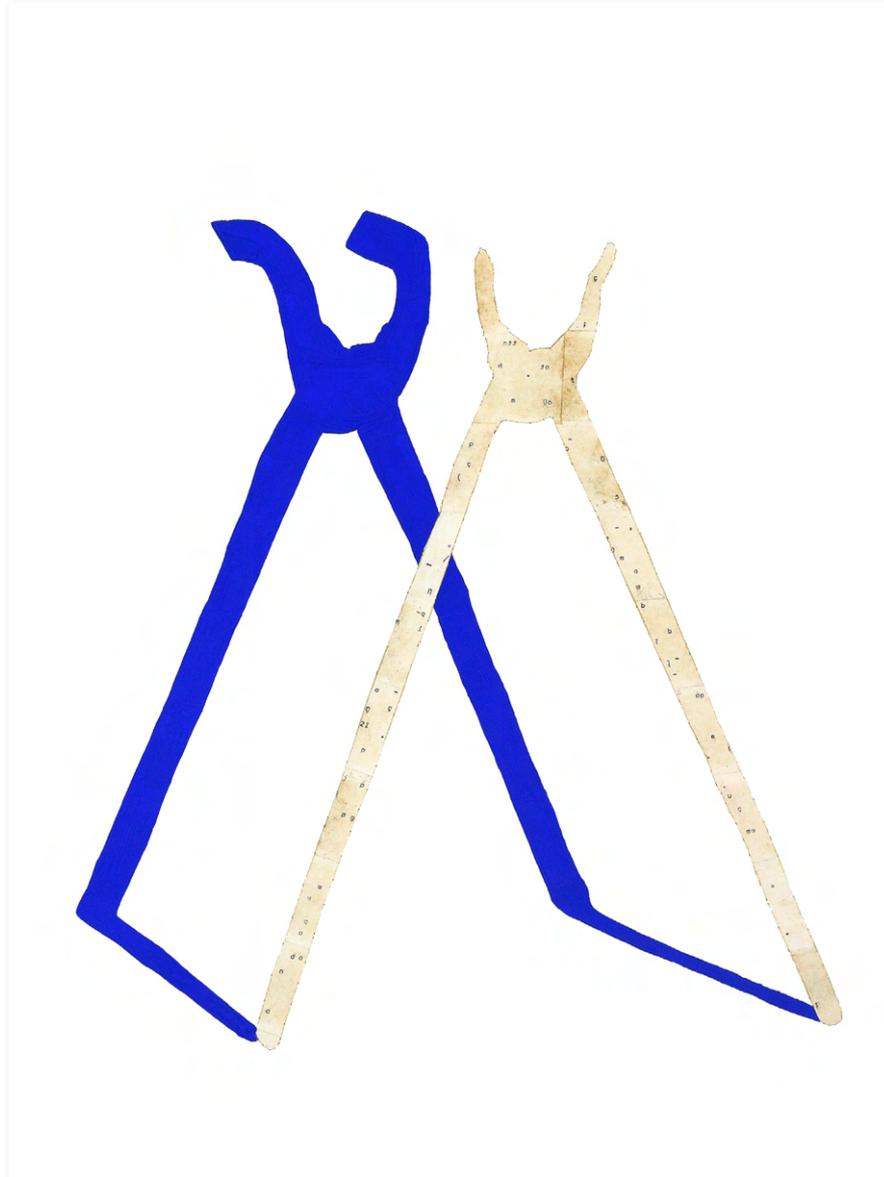


Figura 27: Caroline Veilson. *Museu do Trabalho 1*. Guache, colagem e costura sobre papel. 50 x 65 cm. 2023.

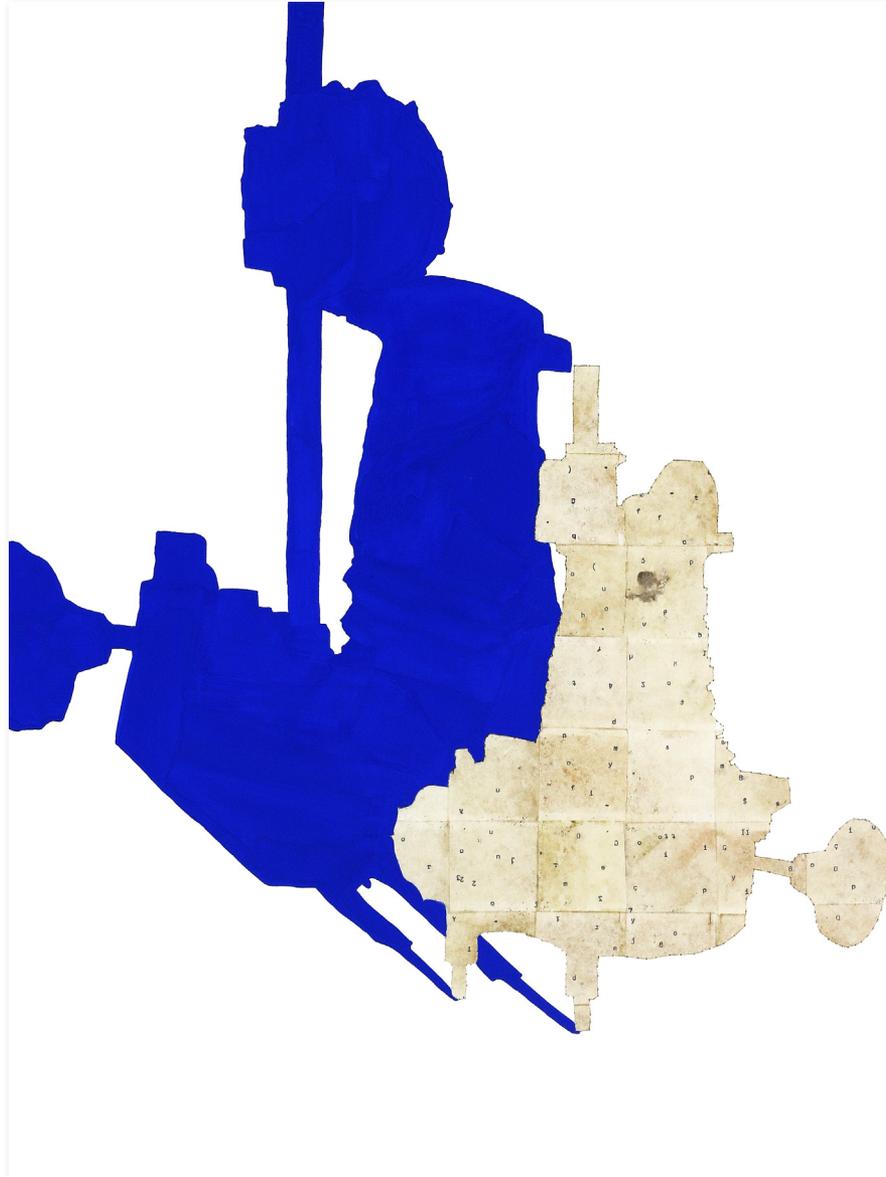


Figura 28: Caroline Veilson. *Museu do Trabalho 2*. Guache, colagem e costura sobre papel. 50 x 65 cm. 2023.

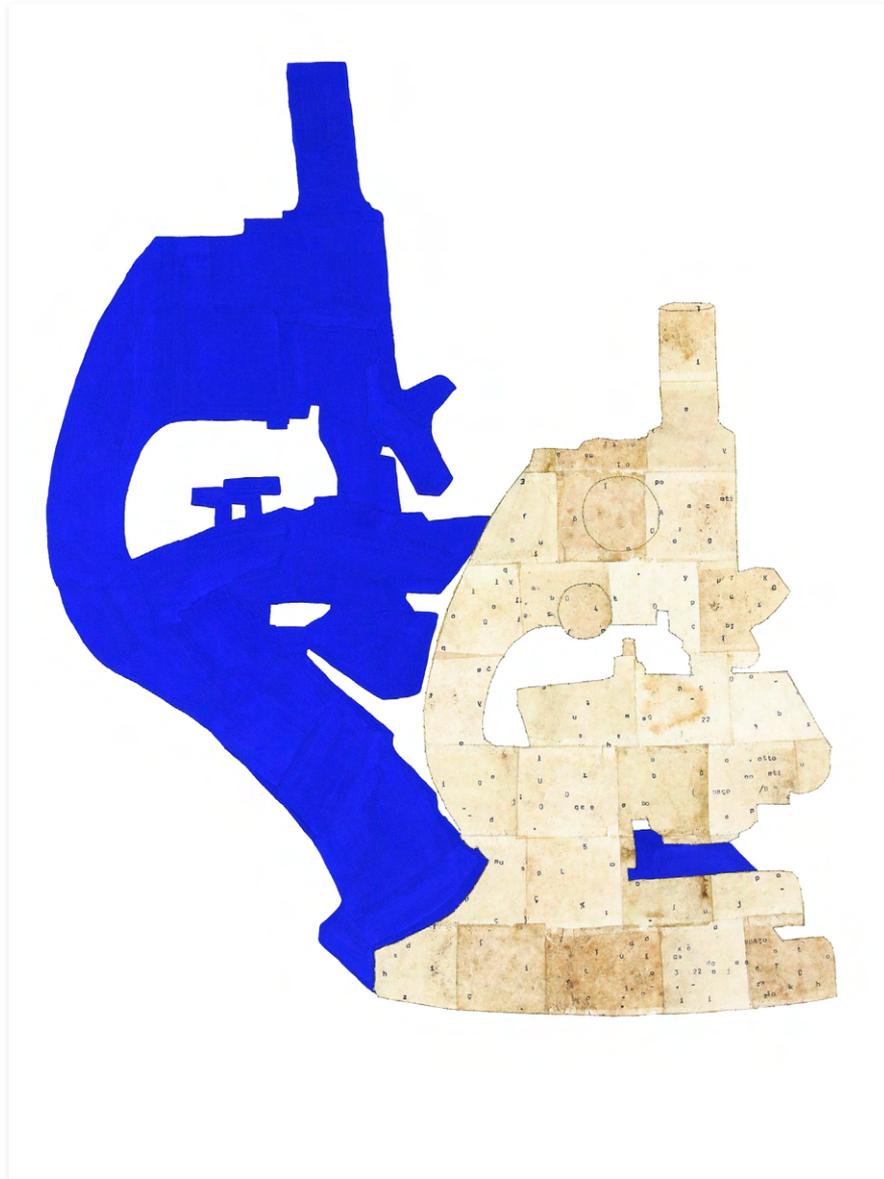


Figura 29: Caroline Veilson. *Museu do Trabalho 3*. Guache, colagem e costura sobre papel. 50 x 65 cm. 2023.

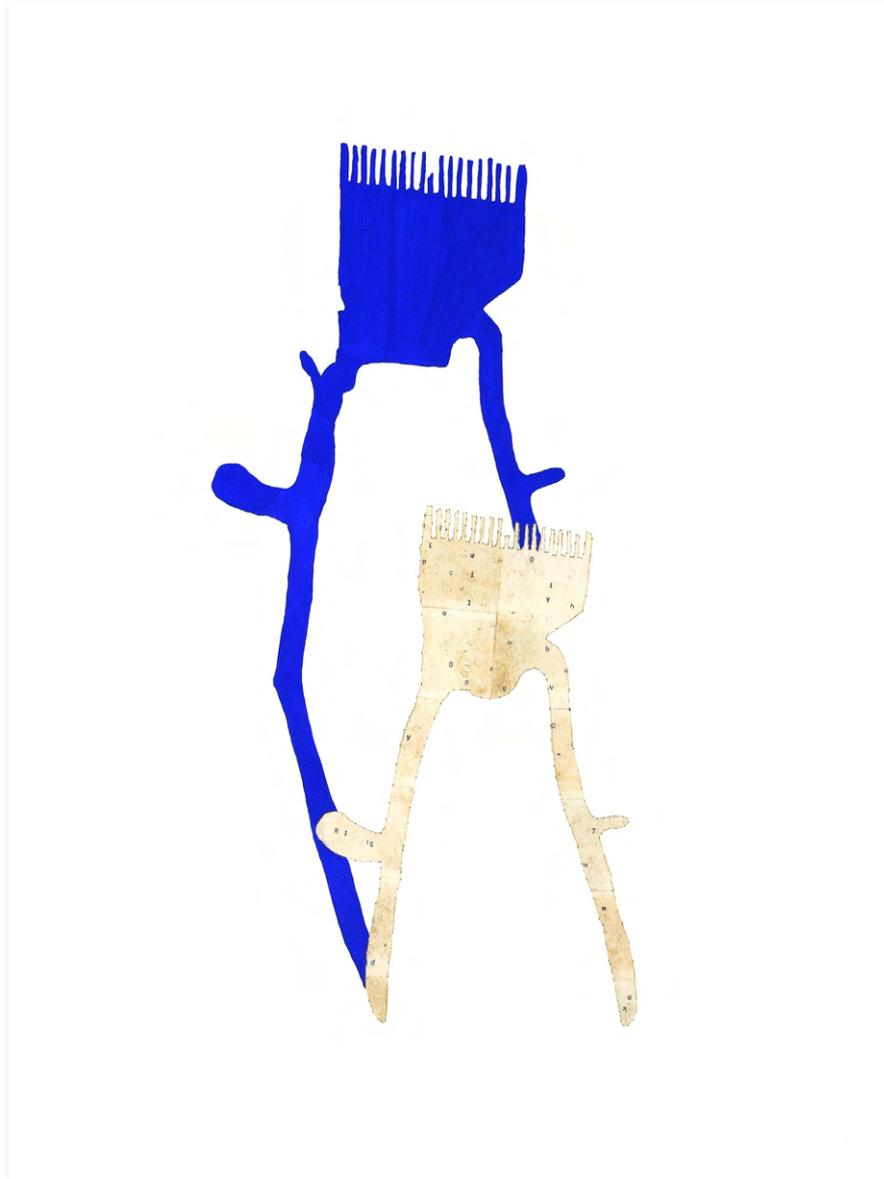


Figura 30: Caroline Veilson. *Museu do Trabalho 4*. Guache, colagem e costura sobre papel. 50 x 65 cm. 2023.

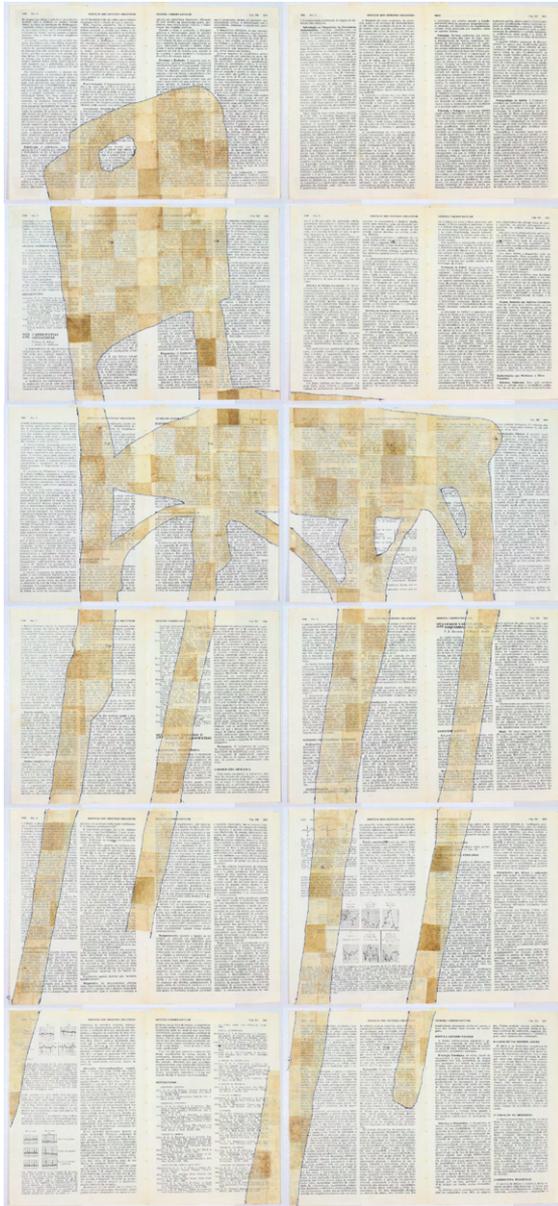
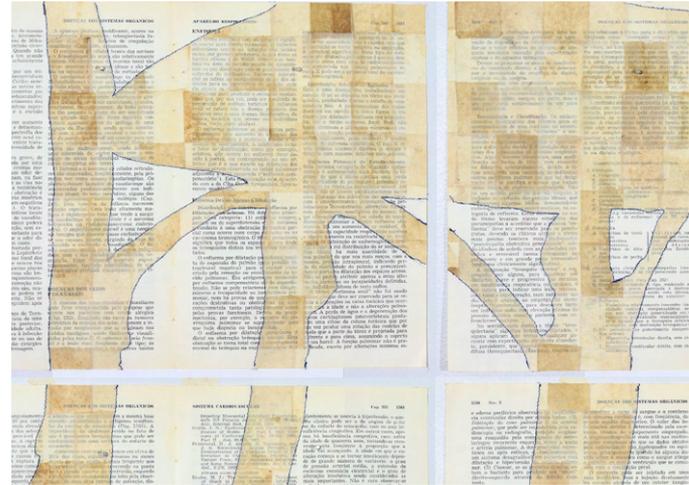


Figura 31: Caroline Veilson. *Anamorfose #2*. Costura e colagem sobre papel de livro. 162 x 75 cm. 2021-2023.



Detalhe Anamorfose #2.

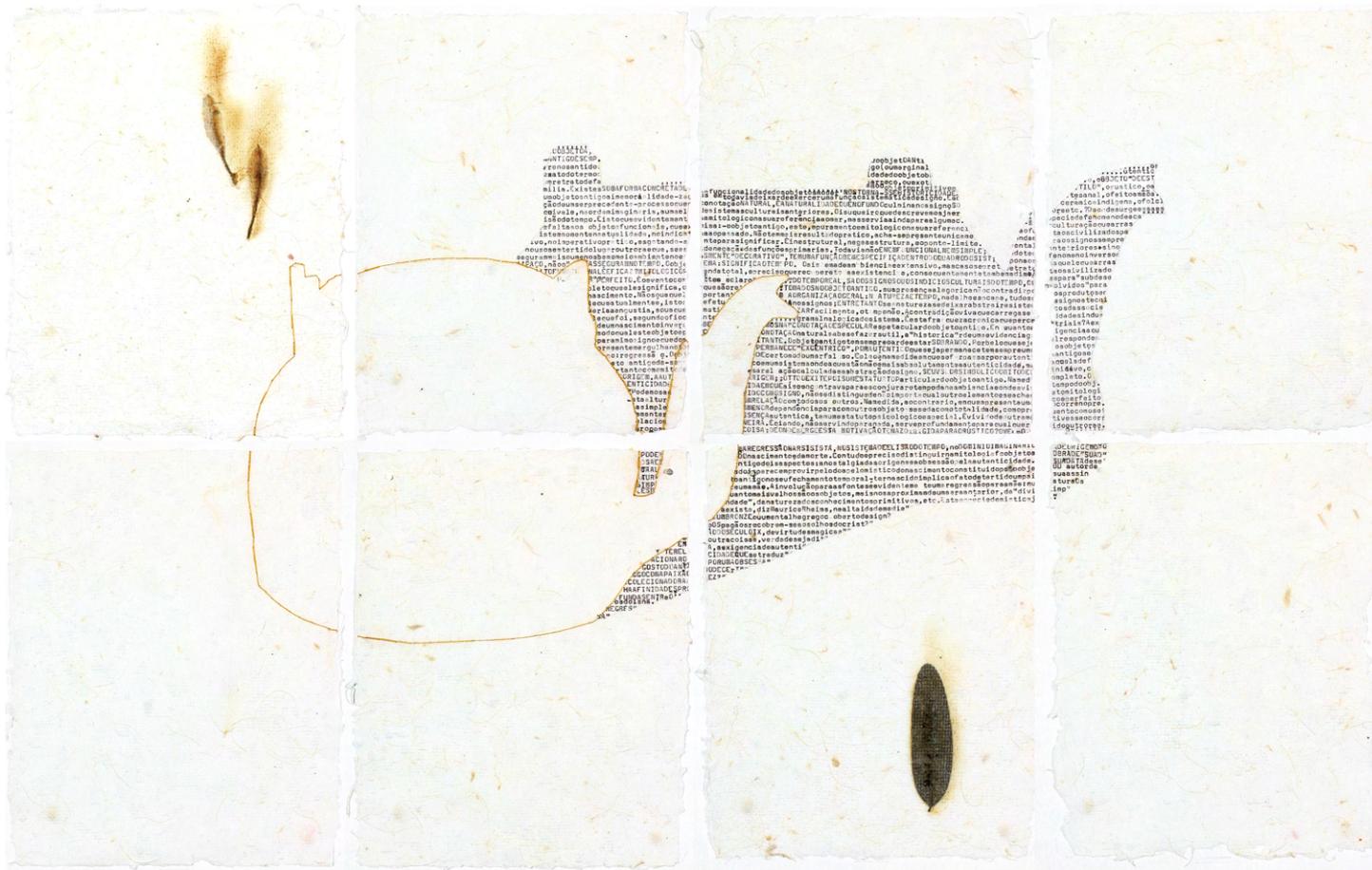


Figura 32: Caroline Veilson. *Chaleira*. Impressão com máquina de escrever e bordado sobre papel artesanal. 79 x 49 cm. 2023.



Figura 33: Caroline Veilson. *Enxó*. Impressão com máquina de escrever e bordado sobre papel artesanal. 59 x 74 cm. 2023.



Figura 34: Caroline Veilson. *Chaleira e duas enxós*. Impressão com máquina de escrever e bordado sobre papel artesanal. 100 x 80 cm. 2023.

Lista de Figuras

Figura 1: Caroline Veilson. Composição III. Litografia Waterless sobre papel artesanal de fibra de bananeira. 140 x 180 cm. 2019.	7
Figura 2: Caroline Veilson. Tijolos. Monotípia sobre papel algodão. 90 x 70 cm. 2019.	8
Figura 3: Caroline Veilson. Fernando Machado I. Monotípia sobre tecido. 90 x 90 cm. 2019.	9
Figura 4: Caroline Veilson e Bruno Tamboreno. Série deslocamentos. Monotípia. 75 x 75 cm cada. 2021.	10
Figura 5: Caroline Veilson. Sem título. Litografia waterless. 80 x 80 cm. 2020.	11
Figura 6: Caroline Veilson. Sombra II. Costura sobre papel de livro impresso em tipografia. 210 x 75 cm. 2020.	12
Figura 7: Caroline Veilson. Sombra III. Costura sobre papel de livro. 239 x 111 cm. 2020.	13
Figura 8: Caroline Veilson. Sombra #7. Costura sobre tecido. 310 x 170 cm. 2020.	14
Figura 9: Caroline Veilson. Sombra #4 (Cadeira e Maranta-cinza). Costura sobre papel com colagem de papel de chá. 90 x 84 cm. 2020	15
Figura 10: Caroline Veilson. Sombra #8. Lápis de cor e costura sobre papel. 114 x 100 cm. 2020.	16
Figura 11: Caroline Veilson. Sombra #5. Guache e costura sobre papel. 52 x 45,5 cm. 2020.	17
Figura 12: Caroline Veilson. Objeto #1 - Cafeteira, Lápis de cor, guache e costura sobre papel. 65 x 50 cm. 2021.	18
Figura 13: Caroline Veilson. Objeto #2 - Bule. Grafite, guache e colagem sobre papel. 112 x 76 cm. 2021.	19
Figura 14: Caroline Veilson. Série Sombra xícaras. Guache e costura sobre papel. 36 x 50 cm cada. 2020.	20
Figura 15: Caroline Veilson. Sombra #12. Guache, acrílica e costura sobre papel. 50 x 31,5 cm. 2020.	21
Figura 16: Caroline Veilson. Anamorfose #1. Costura sobre papel de livro. 159 x 110 cm. 2021.	22
Figura 17: Caroline Veilson. Bagé #1. Costura e impressão com máquina de escrever sobre papel artesanal. 2021.	23
Figura 18: Caroline Veilson. Tesoura #4. Colagem, guache e costura sobre papel. 50 x 30 cm. 2021.	24
Figura 19: Caroline Veilson. Tesoura, anamorfose. Costura sobre recorte de papel de livro. 45 x 30 cm cada. 2021.	25
Figura 20: Caroline Veilson. Objeto #3. Costura, impressão com máquina de escrever e colagem de papel artesanal. 2021.	26
Figura 21: Caroline Veilson. Objeto #6. Costura e impressão com máquina de escrever sobre papel artesanal. 2022.	27
Figura 22: Caroline Veilson. Série Topofilias 1-5. Costura sobre papel de chá. 15 x 10 cm. 2020.	28
Figura 23: Caroline Veilson. Objeto #7. Costura e impressão com máquina de escrever sobre papel artesanal. 77 x 140 cm. 2022.	29
Figura 24: Caroline Veilson. Sombra #23 (Cavalinha e sineta sobre os livros). Guache e costura sobre papel de livro. 52,5 x 50 cm. 2022.	30
Figura 25: Caroline Veilson. Vaso 1 - Babosa. Lápis de cor, guache e colagem sobre papel. 61 x 77 cm. 2023.	31
Figura 26: Caroline Veilson. Vaso 2 - Maranta. Lápis de cor, guache e colagem sobre papel. 76 x 100 cm. 2023.	32
Figura 27: Caroline Veilson. Museu do Trabalho 1. Guache, colagem e costura sobre papel. 50 x 65 cm. 2023.	33
Figura 28: Caroline Veilson. Museu do Trabalho 2. Guache, colagem e costura sobre papel. 50 x 65 cm. 2023.	34
Figura 29: Caroline Veilson. Museu do Trabalho 3. Guache, colagem e costura sobre papel. 50 x 65 cm. 2023.	35

Figura 30: Caroline Veilson. Museu do Trabalho 4. Guache, colagem e costura sobre papel. 50 x 65 cm. 2023.	36
Figura 31: Caroline Veilson. Anamorfose #2. Costura e colagem sobre papel de livro. 162 x 75 cm. 2021-2023.	37
Figura 32: Caroline Veilson. Chaleira. Impressão com máquina de escrever e bordado sobre papel artesanal. 79 x 49 cm. 2023.	38
Figura 33: Caroline Veilson. Enxó. Impressão com máquina de escrever e bordado sobre papel artesanal. 59 x 74 cm. 2023.	39
Figura 34: Caroline Veilson. Chaleira e dois enxós. Impressão com máquina de escrever e bordado sobre papel artesanal. 100 x 80 cm. 2023.	40
Figura 35: Caroline Veilson. Composição II. 20 x 20 cm. 2018.	48
Figura 36: Caroline Veilson. Pedra litográfica. Fotografia digital. 2017.	55
Figura 37: Caroline Veilson. Processo litografia waterless. Foto: Bruno Tamboreno.	57
Figura 38: Preparação da matriz com lixa d'água. Foto: Bruno Tamboreno.	59
Figura 39: Caroline Veilson. Placa teste de materiais utilizados na litografia waterless.	60
Figura 40: Caroline Veilson. Removendo o desenho da matriz. Foto: Bruno Tamboreno.	61
Figura 41: Caroline Veilson. Entintagem da matriz. Foto: Bruno Tamboreno.	61
Figura 42: Caroline Veilson. Pedra litográfica com a imagem sendo trabalhada.	62
Figura 43: Caroline Veilson. Pedra litográfica com máscara de goma arábica.	63
Figura 44: Caroline Veilson. Pedra litográfica entintada revelando a imagem negativa do contato.	63
Figura 45: Jasper Johns. Pinion. Litografia a cores, a partir de duas pedras e uma placa de alumínio, sobre papel artesanal. 1963-1966	64
Figura 46: Jasper Johns. Skin with O'Hara Poem. Litografia. 53.5 x 84 cm. 1963-65.	64
Figura 47: Robert Rauschenberg. Booster. Litografia e serigrafia. 181.7 x 89.3 cm. 1967.	64
Figura 48: Caroline Veilson. Monotipia sobre papel artesanal de fibras de bananeira e papel algodão. Foto: Bruno Tamboreno.	66
Figura 49: Caroline Veilson. Impressão fotossensível na técnica de marrom de van dyke. Foto: Bruno Tamboreno.	66
Figura 50: Caroline Veilson. Documentos de Trabalho, plantas coletadas e desidratadas. Fotografia digital. 2021.	67
Figura 51: Caroline Veilson. Processo. Folhas coletadas da kokedama. Fotografia digital. 2021.	68
Figura 52: Caroline Veilson. Detalhes Bagé #1. 2021.	69
Figura 53: Caroline Veilson. Processo de monotipia, Fernando Machado, 2021. Foto: Bruno Tamboreno.	70
Figura 54: Caroline Veilson. Processo de impressão Tijolos. Fotos: Bruno Tamboreno.	70
Figura 55: Exposição Prospectiva – Carlos Vergara. MAM/RJ. Foto: Bruno Tamboreno.	71
Figura 56: Carlos Vergara, Monotipia dos trilhos de Santa Thereza. Exposição Prospectiva – Carlos Vergara. Foto: Bruno Tamboreno.	71
Figura 57: Carlos Vergara, Sudário.	72
Figura 58: Sudários. Exposição Prospectiva – Carlos Vergara.	72
Figura 59: Caroline Veilson. Processo para Vestígios #1. Gesso, 21 x 21 cm. 2020. Foto: Bruno Tamboreno.	73
Figura 60: Mão negativa. Caverna da Pont d'Arc (cópia da Grotte Chauvet). Foto: Claude Valette	74
Figura 61: Giuseppe Penone. Il verde del bosco con ramo. Galho de árvore, seiva, clorofila em tela de algodão. 1987.	75
Figura 62: Anônimo (não especificado). Máscara mortuária de Suzanne Valadon. Gesso. 15 x 28 x 16 cm. 1938.	75

Figura 63: Giuseppe Penone. Soffio di foglie. 1979.	76
Figura 64: Giuseppe Penone. Soffio di foglie. 1979. Fonte: Cortesia do artista.	76
Figura 65: Giuseppe Penone. Continuerà a crescere tranne che in quel punto. Bronze e árvore, 40 × 9,8 × 13 cm. 1968. Fonte: Cortesia do artista.	77
Figura 66: Giuseppe Penone. Pálpebra. 218 x 714 cm. 1989.	77
Figura 67: Caroline Veilson. Processo para Deslocamentos (2021). Colagem do tecido sobre superfície. Foto: Bruno Tamboreno.	78
Figura 68: Caroline Veilson e Bruno Tamboreno. Processo para Deslocamentos (2021). Retirada do tecido. Foto: Bruno Tamboreno.	78
Figura 69: Caroline Veilson. Fotografia digital. 2021.	79
Figura 70: Caroline Veilson. Registro fotográfico para litografia waterless. 2020.	80
Figura 71: Joachim von Sandrart, Dibutade, 1675. Teutsche Academie.	80
Figura 72: Caroline Veilson. Processo para Sombra II, 2020. Foto: Bruno Tamboreno.	81
Figura 73: Caroline Veilson. Detalhe Sombra III. 2020.	81
Figura 74: Caroline Veilson. Sombra #11. Guache, aquarela e costura sobre papel. 50 x 31,5 cm. 2020.	82
Figura 75: Caroline Veilson. Sem título. Porcelana restaurada. 13 x 11 x 7 cm. 2021.	83
Figura 76: Caroline Veilson. Processo para Sombra #11. 2021	85
Figura 77: Regina Silveira. Anamorfis, 1980. Lito-offset. 45,50 x 55,00 cm.	86
Figura 78: Regina Silveira. In Absentia M.D., 1983. Látex sobre piso de cimento e painéis de madeira. 2.000,00 x 1.000,00 cm.	86
Figura 79: Christian Boltanski Teatro de sombras. Dimensões variáveis. Concebido em 1985 e executado em 1990.	87
Figura 80: Anish Kapoor. Untitled. Fibra de vidro e pigmento Dimensões variáveis 1990.	89
Figura 81: Anish Kapoor. Void Field (detail). 16 elementos, pedra de arenito e pigmento. Cada elemento 125 × 125 × 125 cm. 1989.	89
Figura 82: Yves Klein. Monochrome bleu , IKB 280. 1957.	90
Figura 83: Caroline Veilson. Processo para Sombra #5. 2020.	91
Figura 84: Caroline Veilson. Sombra #9. Guache sobre papel de livro, 53 x 74 cm. 2020.	92
Figura 85: Caroline Veilson. Detalhe Sombra #17. 2021. Foto: Bruno Tamboreno.	93
Figura 86: Caroline Veilson. Documentos de Trabalho. Objetos coletados entre 2015 e 2019. Fotografia digital. 2021.	94
Figura 87: Francis Bacon em seu ateliê em Londres, 1974. Foto: Michael Holtz	95
Figura 88: Cozinha do estúdio de Francis Bacon em 7 Reece Mews.	96
Figura 89: Material de estúdio Bacon, três fragmentos montados sobre cartão.	96
Figura 90: Atelier de Paulo Bruscky em Recife.	97
Figura 91: Kurt Schwitters. Merzbau. Photo: Wilhelm Redemann, 1933. © DACS 2007	97
Figura 92: Ilya Kabakov. The man who never threw anything away (Ten Characters, 1985-88).	98
Figura 93: Christian Boltanski. Álbum fotográfico da família D., 1939-1964 1971. 1971. 220 × 450 × 4 cm.	100
Figura 94: Christian Boltanski. A casa ausente. 1990.	101
Figura 95: Christian Boltanski. Inventário de objetos que pertenceram a uma mulher de Bois-Colombes. 1974.	102

Figura 96: Sol LeWitt. Autobiography. New York City, USA: Multiples, Inc., 1980. [130] pp., 26 x 26 cm.	103
Figura 97: Naomi Tereza Salmon, Asservate, 1995.	103
Figura 98: Gravura da série Composição III. "Lembrança do meu querido pai.". Litografia waterless sobre papel artesanal. 2019.	104
Figura 99: Caroline Veilson. Sombrinha. Fotografia digital. 2018.	105
Figura 100: Caroline Veilson. Saquinhos de chá cortados no tamanho 3x4. Foto: Bruno Tamboreno.	106
Figura 101: Caroline Veilson. Casa de João de Barro, Bagé. Fotografia digital. 2021.	111
Figura 102: Caroline Veilson. Concha, Bagé. Fotografia digital. 2021.	111
Figura 103: Caroline Veilson. Máquina registradora, Bagé. Fotografia digital. 2021.	112
Figura 104: Caroline Veilson. Processo para Sombra II. Foto: Bruno Tamboreno.	115
Figura 105: Caroline Veilson. A ultima foto da casa. 2022.	116
Figura 106: Caroline Veilson. Registro de processo de Sombra #23. 2022.	117
Figura 107: Caroline Veilson. Documento de processo. 2022.	117
Figura 108: Caroline Veilson. Processo de desenho com lápis de cor. 2022.	118
Figura 109: Caroline Veilson. Documento de Trabalho, 2022.	118
Figura 111: Caroline Veilson. Objeto #9. Residência MAC/RS. 2022. Foto: Bruno Tamboreno.	119
Figura 110: Caroline Veilson. Residência MAC/RS 2022. Foto: Bruno Tamboreno.	119
Figura 112: Caroline Veilson. Processo de bordado sobre papel. 2023. Foto: Bruno Tamboreno.	120
Figura 114: Mary Kelly, Post-Partum Document. Documentação III. 1975.	121
Figura 113: Mary Kelly, Post-Partum Document. Documentação I. 1974.	121
Figura 115: Caroline Veilson. Processo de bordado sobre papel. 2023.	123
Figura 116: Caroline Veilson. Documento de processo, Enxó. 2023.	124
Figura 117: Caroline Veilson. Detalhe Museu do Trabalho 4. 2023.	125
Figura 118: Caroline Veilson. Processo de bordado sobre papel.	125
Figura 119: Caroline Veilson. Detalhe Objetos do museu. Desenho sobre papel japonês. 2023	126
Figura 121: Caroline Veilson. Objetos Museu do Trabalho. 2023.	127
Figura 120: Caroline Veilson. Sala arquivo, Museu do Trabalho. 2023.	127
Figura 122: Caroline Veilson. Processo de trabalho com máquina de escrever. Foto: Bruno Tamboreno. 2022.	128
Figura 123: Caroline Veilson. Processo de trabalho com máquina de escrever. Foto: Bruno Tamboreno. 2022.	129
Figura 124: Caroline Veilson. Detalhe Chaleira, 2023.	130
Figura 126: Caroline Veilson. Processo. Foto: Bruno Tamboreno. 2023.	131
Figura 125: Mira Schendel. Série Unique writings/Escritas únicas. Óleo sobre papel-arroz ca. 47 x 23 cm (cada). 1964-1965.	131
Figura 127: Mira Schendel, série Objetos gráficos. Tipografia, grafite e óleo sobre papel entre placas de acrílico tipografadas. 100 x 100 cm. 1967.	132
Figura 128: Robert Rauschenberg. Shades. 35 x 35 cm. 1964.	132

Figura 129: Caroline Veilson. Detalhe Sombrinha, 2017. Litografia waterless sobre papel japonês e papel algodão.	133
Figura 132: Caroline Veilson. Objetos do museu. Desenho sobre papel japonês. 2023	134
Figura 130: Richard John. Dropping Names (Nomes Próprios) [trabalho em andamento].	134
Figura 131: Richard John. Dropping Names (Nomes Próprios). Detalhe. Imagem cedida pelo artista.	134
Figura 133: Richard John. O trabalho do trabalho. Caneta hidrográfica permanente sobre caderno. 25 x 38 cm (aberto). 2004–2018.	135
Figura 134: Richard John. O trabalho do trabalho, Detalhe. Imagem cedida pelo artista.	135
Figura 135: Caroline Veilson. Papel artesanal de fibras de bananeira. Foto: Bruno Tamboreno. 2021.	136
Figura 136: Curso de papel artesanal com a artista Marília Bianchini na Galeria Mamute, Porto Alegre. Foto: Bruno Tamboreno.	136
Figura 137: Caroline Veilson. Bananeira. 2021.	137
Figura 138: Caroline Veilson. Processo de fabricação do papel artesanal de fibras de bananeira. Fotos: Bruno Tamboreno. 2021.	138
Figura 139: Caroline Veilson. Processo de fabricação do papel artesanal de fibras de bananeira. Fotos: Bruno Tamboreno. 2021.	139
Figura 140: Caroline Veilson. Papel artesanal. Foto: Bruno Tamboreno. 2020.	140
Figura 141: Caroline Veilson. Folha de livro como suporte. Foto: Bruno Tamboreno 2020.	140
Figura 142: Caroline Veilson. Fabricação do suporte com colagem de papéis de chá. Foto: Bruno Tamboreno. 2020.	141
Figura 143: Caroline Veilson. Detalhe Sombra IV (Cadeira e Maranta-cinza). 2020.	141
Figura 144: Caroline Veilson. Experiência com sobreposição dos trabalhos Topofilias. 2022.	142
Figura 145: Caroline Veilson. Detalhe de Anamorfose #2. 2023.	143
Figura 146: Caroline Veilson. Xícaras. Litografia waterless sobre papel artesanal. 100 x 180 cm. 2018.	153
Figura 147: Caroline Veilson. Cadeira. Litografia waterless, 9 impressões de 18,5 x 15,5 6 matrizes de 10,4 x 14,5 cm. 2017.	154
Figura 148: Caroline Veilson. Sombrinha. Litografia waterless. 115 x 85 cm. 2017.	155
Figura 149: Caroline Veilson. Mancebo. Litografia waterless sobre papel artesanal de fibra de bananeira e algodão. 100 x 160 cm. 2018.	156
Figura 150: Caroline Veilson. Índices III. Monotipia sobre papel artesanal de fibra de bananeira. 100 x 120 cm. 2018.	157
Figura 151: Caroline Veilson. Índice II. Impressão em Marrom Van Dyke sobre 210 módulos de 14 x 5 cm. 2016.	158

SUMÁRIO

Apresentação	48
<hr/>	
A gravura	55
<hr/>	
1.1 Percurso: construção de uma poética em arte impressa	55
1.2 Litografia Waterless	57
1.2.1 Matriz	58
1.2.2 Trabalhando a imagem	59
1.2.3 Siliconagem	60
1.2.4 Impressão	60
1.3 Litografia sobre pedra	62
1.4 Marcas, índices e vestígios	65
Percepção da sombra	79
<hr/>	
2.1 O Azul na sombra	88
Os Objetos	93
<hr/>	
3.1 Objetos como documentos de trabalho	93
3.2 Relações entre objeto e memória	98
3.3 Arquivo e lixo	104
A casa e outros espaços	110
<hr/>	

Novos Começos	115
5.1 A casa	115
5.2 Ser casa	117
5.3 Além da casa	123
A escrita como desenho	128
Papel e suporte	136
Considerações finais	144
Referências bibliográficas	148
Anexos	152

APRESENTAÇÃO



Figura 35: Caroline Veilson. Composição II. 20 x 20 cm. 2018.

Nessa dissertação de mestrado, apresento investigações práticas e reflexivas que se desenvolvem por meio de uma abordagem da gravura em campo ampliado. Busco estabelecer uma conexão entre memórias, objetos e os espaços da casa, aprofundando essa relação ao dialogar com autores que trataram desse tema tanto no campo da arte quanto em outras áreas do conhecimento.

Um dos pensamentos centrais desses trabalhos é a prática da gravura como um método de produção em ateliê. Os conceitos tradicionais da linguagem, como repetição, multiplicação, transposição, estão presentes na minha prática, misturo materiais e suportes na busca de uma imagem que comunique aquilo que propo-

nho. O suporte é concebido como um elemento ativo, que participa exercendo influência na composição e na construção da imagem final.

Um elemento presente em grande parte dos trabalhos aqui apresentados e que é pensado a partir da linguagem da gravura é a sombra, juntamente com a projeção e outras formas efêmeras, as quais considero como matrizes. A efemeridade das matrizes está visível nos processos que envolvem a impressão com plantas, cujo processo de degradação ao longo do tempo, mesmo após secagem, conduz a modificações constantes. Essas sombras dificilmente reproduzem a mesma forma de um objeto em sua insubstancialidade. Assim, as sombras deformam, alongam e ampliam

as dimensões dos objetos representados, sendo um fenômeno efêmero que inicia e termina no rápido acionar do interruptor de luz.

Ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa, também dedico reflexões à importância dos *documentos de trabalho*, bem como suas contribuições para o entendimento e aprofundamento da pesquisa do processo artístico. Além disso, examino como outros artistas abordaram a temática.

Essa investigação se estende para a reflexão sobre o uso dos objetos na minha poética, considerando-os como portadores de memórias e significados. Esses objetos desempenham um papel crucial na construção de sentidos nesta produção, e trago referências de artistas que trabalharam com a relação entre objeto e memória, como Christian Boltanski e Naomi Tereza Salmon.

Nos primeiros capítulos trato do meu percurso artístico com a linguagem da gravura enquanto veículo de expressão. A técnica da litografia emerge como um foco de particular interesse, explorando o uso da pedra litográfica, cujas camadas geológicas incorporam vestígios remanescentes de épocas passadas.

Abordo a gravura tomada *em campo ampliado*, adaptando o conceito do ensaio *A escultura no campo ampliado* (1979), de Rosalind Krauss, com vistas a clas-

sificar também a expansão dos limites da prática da gravura além do tradicional. No cenário contemporâneo, testemunhamos uma expansão da linguagem da gravura, onde artistas se dedicam a explorar novos materiais, adaptando técnicas e materiais tradicionais de impressão, misturando linguagens e fazendo uso da cópia única.

No subcapítulo 1.2, apresento a técnica de *litografia waterless*, ou *siligrafia*, parte da minha pesquisa em gravura experimental desenvolvida em paralelo com minha produção em litografia tradicional. Escrevo um pequeno manual a partir da minha experiência técnica com a litografia waterless, resultado da busca por uma imagem semelhante à obtida em litografia tradicional, mas utilizando materiais do dia a dia.

No subcapítulo 1.4. Marcas, índices e vestígios, falo sobre o emprego de conceitos da gravura como um método intrínseco ao meu processo artístico. Muitos dos trabalhos desenvolvidos nessa pesquisa de mestrado resultam de práticas anteriores ligadas à gravura tradicional, porém, agora, desdobram-se em uma mistura com outras linguagens artísticas e materiais diversos. Elementos como repetição, transposição, forma, contraforma, claro e escuro, característicos da linguagem do múltiplo, tornam-se instrumentos para gerar imagens numa abordagem gráfica mais abrangente.

Parte desta prática envolve coletar elementos da

natureza durante caminhadas pela cidade ou nas casas em que habito. Esses materiais, como plantas, objetos, fotografias e vídeos, tornam-se parte do processo de trabalho, preservando memórias e experiências desses espaços. Utilizo esses materiais para criar trabalhos em que as plantas coletadas se tornam matrizes ou se incorporam ao suporte na produção de papel artesanal. Um conceito que influenciou essas produções no período de isolamento social que envolviam a caminhada, observação e coleta, é o *wabi-sabi*, uma filosofia japonesa que valoriza a beleza da impermanência e das transformações sutis ao longo do tempo.

Passei a pensar o conceito de matriz, expandido seu uso para matrizes não convencionais, o que me levou a pesquisar e experimentar materiais capazes de capturar marcas e memórias dos ambientes que habito, criando imagens através do deslocamento de texturas e traços. Na sequência, abordo a série de trabalhos em monotipia do artista Carlos Vergara, obras que capturam a presença e a memória de diferentes lugares por meio do contato, utilizando lenços e pigmentos naturais. Também faço referência ao artista italiano Giuseppe Penone, que trabalha a marca e o vestígio em suportes não convencionais, como em *Soffio di foglie* (1979) e *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968), evidenciando a materialização do imaterial.

No capítulo 2. *Percepção da sombra*, abordo como co-

mecei a incluir a sombra na minha produção e como ela passou a ser entendida no processo. Nesta abordagem, as sombras representam a matriz, nascendo da interseção entre um objeto, a fonte de luz e a superfície. Elas se revelam como duplos, signos de ausência/presença. Esta exploração das sombras me levou a experimentar diferentes técnicas, principalmente a costura com máquina, e passei aos poucos a trabalhar com a deformação de perspectiva, resultando em trabalhos que exploram a interação entre luz, sombra e forma. Ao considerar a sombra como um elemento recorrente no trabalho, percebi ligação entre este processo e proposições de artistas como Regina Silveira que exploram o uso das sombras em suas obras. Através da sombra penso também no conceito de projeção, prática que venho adotando na construção dos meus trabalhos. O subcapítulo 2.1 *O azul na sombra* trata da representação das sombras no meu processo feita em guache azul, refletindo sobre essa escolha e no uso da cor na produção de outros artistas.

No subcapítulo 3.1. *Objetos como documentos de trabalho*, penso na relação com os objetos, mais especificamente com os objetos encontrados em um apartamento onde vivi nos últimos anos. Percebo que os objetos são mais do que simples itens do cotidiano, eles são portadores de memórias que se entrelaçam na poética. Ocorre um processo de apropriação, onde os objetos que um dia foram alheios agora se tornam protagonistas das minhas narrativas. Através dessa transforma-

ção, extraio-os de seus contextos originais e os reinsiro em um cenário onde suas histórias se fundem com minha própria experiência. Esses objetos descobertos, como documentos, utensílios e registros pessoais, adquirem uma nova dimensão como meus *documentos de trabalho*. Apresento artistas que se cercam de objetos e materiais que se incorporam em sua obra, como Francis Bacon, Paulo Brusky e Kurt Schwitters.

No capítulo seguinte, 3.2. *Relações entre objeto e memória*, abordo a profundidade da conexão entre objetos e memórias através do livro *Os objetos e a vida: Reflexões sobre as posses, as emoções, a memória* (2015), de Giovanni Starace, em que o autor destaca que nossas identidades muitas vezes são refletidas nos objetos que possuímos, e esses objetos se tornam vívidas representações dos processos e sentimentos que vivenciamos. Também trago o exemplo dessa associação de memórias à objetos no romance de Orhan Pamuk, *O Museu da Inocência* (2008), onde os objetos se tornam elos com entes queridos, transcendendo sua ausência. A narrativa se estende para a obra de Christian Boltanski, onde objetos se transformam em testemunhas de vidas e histórias. Seus inventários meticulosos contêm objetos e fotografias que evocam a presença ausente de indivíduos anônimos.

No subcapítulo 3.3. *Entre Arquivo e lixo*, faço uma reflexão sobre a intersecção entre objetos, memória e narrativas pessoais. Com base no livro *Espaços da*

Recordação (2011) de Aleida Assmann, especificamente no capítulo *Além dos Arquivos*, me deparo com a dinâmica sutil entre arquivo e o lixo, explorando como objetos aparentemente insignificantes podem conter profundas conexões emocionais e históricas, e como há uma fronteira tênue que conecta esses dois mundos aparentemente opostos, onde objetos descartados podem se tornar documentos e vice-versa. Analiso também a relação entre o colecionador e o objeto, destacando como essa conexão muitas vezes começa de forma casual, mas pode evoluir para uma busca contínua e até mesmo melancólica. Ao entrar nesse território de colecionismo, memória e espaço, busco compreender como as narrativas dos objetos se entrelaçam com as minhas próprias experiências e como eles podem transcender seu valor funcional para se tornarem catalisadores de reflexão artística e pessoal.

No capítulo 4. *A casa e outros espaços*, aprofundo a reflexão sobre o espaço da casa, explorando as diversas formas de habitar presentes na natureza. *A Poética do Espaço* (1998), de Gaston Bachelard, está presente em análises de algumas relações relacionadas ao habitar nesse capítulo onde a casa se configura como um espaço de percepção e criação, especialmente durante os períodos de confinamento que proporcionaram uma imersão intensa e quase simbiótica com esse ambiente. Nessa época, também passo a ser casa e um novo ponto de vista surge nessa relação. Volto novamente

a analisar a relação dos objetos e a memória, que ao serem deixados em uma casa se tornam testemunhos de uma presença ausente, são ecos de um passado e de uma história imaginada.

O capítulo 5. *Novos Começos*, marca um momento de cisão, foi um período que me deparei com novas demandas. A mudança de endereço e a separação desse espaço que fez parte da pesquisa até agora com o início de um novo capítulo na minha vida, como mãe além de artista e pesquisadora. Esse capítulo retoma a escrita após um intervalo de tempo em que habitei outros espaços e me aventurei em outras proposições. Ele foi escrito pós mudança, pós gestação e pós puerpério, dirigindo um olhar de rememoração desses fatos e de análise do ocorrido. Nesse capítulo trato do reencontro com os objetos na hora de abrir os armários e gavetas. Surgem novos encontros com o outro através de novos objetos e bilhetes descobertos. Chega o momento em que esses objetos são ressignificados em uma nova casa e parece que neles agora vivem apenas as minhas próprias recordações.

No subcapítulo 5.2. *Ser casa*, falo sobre as mudanças que ocorreram na pesquisa após as transformações que a vida de mãe trouxe. Mudanças que vão além da troca de casa e de bairro, elas englobam uma série de adaptações na rotina e no modo de trabalho. A restrição no uso de materiais tóxicos me levou a explorar uma linguagem mais próxima ao desenho, e a máquina de costura foi temporariamente substituída pelo bor-

gado. Agora, mais do que antes, os conceitos da gravura são pensados e empregados na minha prática no uso de materiais alternativos e em relação com outras linguagens artísticas.

Trato de como a mudança de ateliê se fez necessária nesse novo cenário para que a produção prática e teórica pudesse ter seguimento, exigindo maior organização e sistematização do trabalho. Faço referência à artista Mary Kelly, e a sua série de trabalhos *Post-Partum Document*, que retrata a relação de mãe e filho durante seis anos. Kelly desafia a idealização tradicional da maternidade ao retratar a realidade da criação de um filho, evidenciando a mudança constante e o desenvolvimento mútuo entre mãe e filho.

A maternidade me fez dirigir outra vez o olhar para os objetos e perceber que esses objetos que elegi como meus *documentos de trabalho* também, por algum motivo, chamam a atenção de uma criança, que sem influências prévias escolhe eles aos brinquedos, analisando-os e manipulando-os frequentemente parece que com a intenção de compreendê-los.

No subcapítulo 5.3 *Além da casa*, começo descrevendo as mudanças de transferir o ateliê de casa para fora onde ocorre uma mudança nos tipos de *documentos de trabalho* utilizados, que em grande parte passam a ser fotografias. Passo então a pensar além da casa, e nessa nova proposição surgem os trabalhos realizados a partir da coleção de objetos do Museu do Trabalho

em Porto Alegre. Passo então a descrever nesse capítulo minha relação com esse outro espaço que acolhe minha poética e os desdobramentos em ateliê a partir dessa nova experiência. Através dessa série de trabalhos, busco criar uma narrativa visual que destaca a sobreposição de diferentes elementos e tempos. As sobreposições de imagens e figuras não apenas representam as camadas de memória presentes em cada objeto, mas também evocam a complexidade das experiências humanas. Os objetos, que já tiveram utilidade prática no passado, agora ganham uma nova vida como portadores de significado simbólico e artístico.

No capítulo 6. *A escrita como desenho*, compartilho parte dos experimentos com o uso da máquina datilográfica para desenhar. Início descrevendo como, desde os primórdios da história, a relação entre escrita e desenho tem sido intrínseca, começando com as antigas expressões rupestres até as primeiras formas de escrita desenvolvidas por civilizações ao redor do mundo. Passo a abordar minha experiência com a máquina datilográfica para criar imagens, que surgiu do interesse em experimentar novos materiais pensando a gravura.

Penso no uso das letras como elementos visuais que permitem explorar as possibilidades estéticas que transcendem a linguagem verbal tradicional. Essa abordagem me remete ao trabalho de artistas que são trazidos nesse capítulo, como Mira Schendel, Robert Rauschenberg e Richard John.

No capítulo 7. *Papel e suporte*, abordo a importância do suporte no processo, atuando como elemento integrante da imagem, trabalhando em conjunto para criar significado e estabelecendo conexões com o espectador. No ateliê, busquei experimentar a impressão de imagens em uma variedade de suportes, sendo um deles o papel japonês de baixa gramatura, que confere à imagem um esvanecimento, uma espécie de camada temporal, como se estivessem envoltas em névoa. A leveza e a fluidez desse papel me levaram à pesquisa de suportes semelhantes, pois além de sua transparência que possibilita sobreposições de imagens, ele responde ao movimento de quem se aproxima, adicionando uma dimensão interativa ao trabalho. Essa busca me levou a explorar a fabricação de papel artesanal. Esse processo se tornou uma etapa adicional de espera no processo. Assim como na gravura, a fabricação do papel exige tempo e atenção a cada etapa, desde a coleta das fibras até a moldagem do papel. Decidi criar meu próprio suporte após aprender técnicas de papel artesanal com a artista Marília Bianchini.

Para criar grande parte dos papéis artesanais, utilizo fibras de bananeira, que produzem um papel semelhante ao papel japonês em leveza e transparência, mas com fibras aparentes e cor amarelada. O processo de fabricação do papel com fibras de bananeira é descrito neste capítulo em rápido passo a passo, da obtenção das fibras até o seu uso em minhas proposições. Cada papel é feito de acordo com as necessidades do traba-

lho, a composição das fibras, a gramatura do papel e a adição de outros elementos, como plantas coletadas, são considerados para se adequar à técnica e à imagem desejada.

Além do uso do papel artesanal, falo sobre o uso de outros suportes e materiais que se agregam à poética como as páginas de livros, que carregam memórias do tempo e das pessoas que os manusearam, tornando-se parte das narrativas. Também utilizo o papel de chá, coletado ao longo do tempo como parte dos materiais de trabalho. Esse papel traz consigo uma marca das dobras e da preparação do chá, carregando uma memória do cotidiano. A colaboração com minha mãe na coleta e secagem desses papéis adiciona uma dimensão de tempo e relação compartilhada à prática artística. Apresento trabalhos como *Topofilias*, em que uso os papéis de chá para desenhar plantas do campo, e *Anamorfose #2*, em que faço sobreposição de papéis de chá sobre o papel de livro.

A GRAVURA

1.1 Percurso: construção de uma poética em arte impressa



Figura 36: Caroline Veilson. Pedra litográfica. Fotografia digital. 2017.

Desde a graduação, a linguagem da gravura tem sido uma das expressões mais significativas na minha prática artística. As questões apresentadas pela linguagem do múltiplo sempre me instigaram devido ao amplo leque de possibilidades. Ao longo desse período, desenvolvi trabalhos em gravura tradicional e experimental, explorando conceitos como repetição, multiplicação, inversão, entre outros.

Entre as várias técnicas de gravura, a litografia¹ me proporcionou diversas possibilidades de experimentação e suscitou questões para explorar os limites da pedra litográfica (figura 36). Trata-se de uma matriz pré-histórica, cuja formação remonta a milhares de anos e, por consequência, carrega consigo acúmulos temporais desde a sua origem rochosa, podendo conter pequenos fósseis ou *icnofósseis*. Quando utilizada como matriz para produzir impressões, mesmo após longos anos desde que uma imagem ocupou sua superfície,

¹ Técnica de impressão planográfica de reações químico-físicas baseada na repulsão entre água e gordura.

ela pode ressurgir como um fantasma, visto que a gordura que formava a imagem retorna à superfície, como um último suspiro, ou destinada a ficar entre as imagens a serem impressas futuramente.

Esse interesse pelos acúmulos e camadas latentes manifesta-se de outras maneiras na minha atual pesquisa, abordada no subcapítulo *Marcas, Índices e Vestígios*. Essa temática tem sua origem nas minhas primeiras experiências no ateliê de gravura e no grupo *Núcleo de Arte Impressa do Instituto de Artes da UFRGS (NAI)*, onde construí uma visão da pós-gravura², fundamentada na prática e no compartilhamento de experiências. Nesse contexto passei a pensar a gravura em campo ampliado, buscando refletir sobre produções que têm como base de pensamento a gravura, mas que transcendem os limites da linguagem tradicional desse campo. Em minha própria produção, os conceitos da gravura são trabalhados e retrabalhados no ateliê, servindo-me agora como conceitos operatórios. Opto por utilizar materiais não tradicionais para criar imagens, buscando expandir a busca pelo que pode representar as ideias de repetição, seriação, transposição e cópia. A ideia de campo ampliado foi apresentada pela autora Rosalind Krauss em *Escultura no Campo Ampliado* (1979), onde ela aborda as diversas transformações ocorridas no campo da

2 Termo utilizado pela artista e pesquisadora Dra. Helena Kanaan.

escultura ao longo do século XX, principalmente com os desdobramentos e propostas de artistas conceituais que afastaram a escultura do modelo tradicional e monumental, forçando uma abertura e expansão do campo. Na contemporaneidade, observamos essa expansão em várias linguagens artísticas, mas penso em particular no alargamento da linguagem da gravura, que historicamente sempre teve e ainda mantém uma grande primazia pelo tradicional. Desde o início de sua prática, surgiram convenções e regras a serem seguidas, da produção da matriz ao momento de imprimir e assinar as gravuras. Existem materiais específicos para alcançar diferentes resultados desejados, bem como técnicas a serem rigorosamente seguidas para obter cópias válidas e a seleção de papéis adequados para a impressão. A quebra com alguns desses paradigmas possibilitou uma abertura e liberdade no fazer artístico. A gravura segue sendo fonte de pesquisa e base de criação, mas expandindo os limites de materiais e muitas vezes da planaridade do suporte.

Técnicas de gravura foram empregadas para facilitar a reprodução de escritos e imagens em grandes quantidades, disseminando o acesso à informação e possibilitando sua circulação em massa pelas cidades. A partir dos anos 1960 a gravura conquista sua autonomia artística, é quando ocorre uma espécie de renascimento da gravura, pois a reprodutibilidade não é mais uma característica fundamental no mundo contemporâneo, onde existem diversas outras formas mais eficientes de

reprodução de imagens (VENEROSO, 2013).

A *gravura experimental* ganhou espaço na arte contemporânea. Diversos artistas pesquisam materiais e técnicas que se adaptem às suas necessidades e se assemelhem a essa prática secular da gravura. Essa busca geralmente surge da necessidade de adaptar e repensar materiais que não são encontrados tão facilmente, como, por exemplo, na técnica de litografia, que apesar de ter sido inventada por Alöis Senefelder ao acaso, segundo uma das versões³ trazidas por Helena Kanaan (2011), necessita de uma série de materiais específicos para ser desenvolvida. Um dos mais específicos é a matriz utilizada na técnica de litografia, que se trata de uma pedra calcária, extraída de uma pedreira na Alemanha que já esgotou suas fontes.

A raridade dessa matriz é um dos motivos que movem artistas a buscar e investigar meios de produzir algo semelhante à litografia em outros suportes. Uma das formas mais conhecidas é a litografia *offset*, feita sobre placas de alumínio. Ainda há pesquisas de litogra-

3 “Alöis Senefelder, compositor 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 calíça, 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. Inventa, 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.” KANAAN (2011) p. 28.

fia experimental sobre mármore, sobre papel alumínio, caixas de *tetrapak*, folhas de transferência, mas minha pesquisa se centrou na técnica de *litografia waterless*, também conhecida como *siligrafia*, a qual abordarei no próximo subcapítulo.

1.2 Litografia Waterless



Figura 37: Caroline Veilson. Processo litografia waterless. Foto: Bruno Tamboreno.

A pesquisa sobre a técnica de *litografia waterless* teve início durante a minha graduação em um curso de extensão realizado no grupo *Núcleo de Arte Impressa da UFRGS* em 2015. A proposta da artista convidada, Micaela Trocello, era compartilhar o conhecimento sobre uma técnica de gravura menos tóxica, um interesse muito recorrente entre artistas gravadores na Argentina, país de origem da artista.

Como parte da equipe organizadora do evento, não pude me dedicar à prática e imersão naquela ocasião, mas, a partir dos materiais enviados pela artista e em conversas subsequentes, pude começar a investigar e a desenvolver meus trabalhos explorando essa técnica.

A *litografia waterless* utiliza silicone para repelir a tinta nas áreas brancas da imagem, substituindo o papel da água na litografia tradicional. A matriz é feita com chapas *offset* reutilizadas de gráficas, o que proporciona uma alternativa sustentável, aproveitando um material que seria descartado.

Como todo começo de pesquisa, haviam mais desafios do que resultados. A busca por um resultado semelhante ao da litografia tradicional me tomou vários meses de experimentações e uma sequência de tentativas e erros até que eu tivesse um domínio da técnica.

Diante dessa dificuldade, surge a pergunta: qual a necessidade de modificar algo que está funcionando bem na litografia tradicional? Afinal, como integrante do grupo de extensão, eu tinha acesso à prensa e às pedras litográficas para desenvolver meus trabalhos. Hoje, oito anos após o início das minhas experiências e pesquisas em técnicas experimentais de gravura, encontro as respostas. Em primeiro lugar, pelo desafio do novo, buscando produzir uma gravura por meio da investigação de materiais, adaptando os meios e refazendo os processos até alcançar o resultado desejava-

do. Em segundo lugar, pela facilidade de trabalhar com materiais acessíveis, presentes no dia a dia e de fácil obtenção, torna o processo mais viável para todos. E em terceiro lugar, pela contribuição para o campo da pesquisa em arte impressa, possibilitando compartilhar novas formas de produzir gravuras com menos recursos, seja em ateliês pequenos ou em escolas.

Passei, então, a pesquisar a técnica em meu ateliê em casa, pois desejava ter controle sobre cada etapa e compreender a reação de cada material. A seguir, descreverei brevemente o passo a passo da realização de uma gravura em *litografia waterless*, resultado desses anos de pesquisa. Trata-se de uma sequência de ações indispensáveis e não intercambiáveis para obter uma impressão que segue os padrões da gravura tradicional.

1.2.1 Matriz

No início, escolho o tamanho da matriz, geralmente criando várias gravuras para serem exibidas em uma série em formato de grade. Nessa placa *offset*, marco o desenho de todas elas, utilizando linhas como guia para o estilete, que com dificuldade, sulca essa linha divisória até que seja possível separar as placas. Em seguida, é necessário aparar as bordas cortantes da matriz para utilizá-la sem danificar o rolo de borracha e o papel na hora da impressão. Suas bordas são

arredondadas e chanfradas com o auxílio de uma lixa d'água.

Após esse processo, ocorre um movimento semelhante à ponsagem das pedras litográficas. Toda a superfície da placa é lixada com diferentes gramaturas de lixa d'água, em várias direções, criando uma trama em sua superfície que possibilitará que o desenho e o silicone se agarrem na placa de alumínio (Figura 38).



Figura 38: Preparação da matriz com lixa d'água. Foto: Bruno Tamboreno.

Posteriormente, a placa passa por um processo de limpeza desengraxante, que pode ser realizado de duas maneiras. Pode-se escolher entre uma pasta feita com sabão em pó e molho de soja ou detergente neutro. Com o auxílio de uma bola de algodão, a pasta é depositada sobre a superfície a ser limpa em movimentos circulares. Após esse processo, a placa é colocada em água corrente, seguida por mais movimentos circulares

com um algodão limpo para desengraxar toda a superfície.

A partir desse momento, é necessário ter o mesmo cuidado dispensado à superfície da pedra litográfica, evitando tocar ou apoiar objetos que possam transferir gordura para as áreas brancas da matriz enquanto a placa é trabalhada. A placa pode ser posta escorada para secar naturalmente após lavada, mas, se algumas gotas resistirem na superfície da placa, é melhor secá-las com um papel limpo ou secador de cabelo, para evitar que manchem a superfície e interfiram na imagem.

1.2.2 Trabalhando a imagem

Com a placa pronta para ser utilizada, pode-se começar a fazer o desenho diretamente na superfície. Citarei os materiais que obtive melhores resultados na pesquisa, mas é possível testar com outros materiais oleosos disponíveis ou utilizar lápis aquareláveis e grafite 6B. Uma das melhores opções é a caneta esferográfica, que resulta em uma linha fina e fluída, possibilitando trabalhar com pequenos detalhes na imagem. Para áreas de preto intenso (ou outra cor, dependendo da escolha da tinta de impressão) e aguadas, o café solúvel é o material mais indicado. Dependendo da diluição, ele resultará em áreas mais ou menos fechadas.

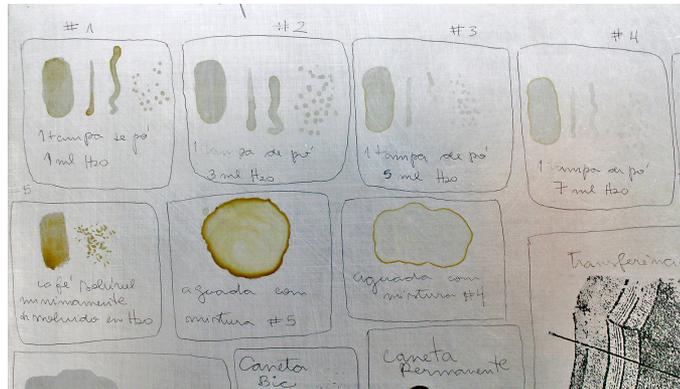


Figura 39: Caroline Veilson. Placa teste de materiais utilizados na litografia waterless.

Além disso, é possível fazer a transferência de imagens para a matriz. Uma impressão feita com *toner* pode ser transferida para a superfície da placa aplicando acetona ou *salicilato de metila* em seu verso. Embora possa ser complicado encontrar uma impressão e o químico que facilite a transferência, é possível realizá-la pacientemente com o auxílio de uma prensa de gravura em metal. Para isso, basta passar a placa com a impressão embebida em acetona entre os rolos repetidas vezes.

1.2.3 Siliconagem

Estando pronto o desenho na placa, chega o momento de aplicar o silicone. Utilizo o silicone 100% acético, diluído em *thinner* até atingir a consistência de mel, apenas para facilitar sua aplicação. Essa mistura é espalhada sobre a placa com uma borracha, repetindo o

movimento em várias direções para garantir uma distribuição uniforme.

Em seguida, a placa com silicone é polida com o auxílio de um papel, um rolo de papel higiênico é uma ferramenta útil nesse momento, pois facilita que se segure de um lado do rolo fazendo pressão sobre a placa para afinar a camada de silicone. Após obter uma camada fina e uniforme de silicone sobre a placa, é necessário deixá-la secar por pelo menos 24 horas em um ambiente arejado e protegido, para evitar que qualquer marca seja deixada sobre essa camada de silicone durante o processo de secagem.

1.2.4 Impressão

Após o tempo de cura do silicone, a matriz está pronta para a impressão. O primeiro passo é retirar o silicone das áreas desenhadas, utilizando o solvente apropriado. No caso do desenho com café solúvel, a placa pode ser deixada submersa na água ou em um fio de água corrente, enquanto o desenho é removido com o auxílio de um algodão.

Para remover a caneta esferográfica e o *toner*, é necessário utilizar um algodão embebido em acetona para remover cuidadosamente a tinta, até que apenas o fantasma da imagem permaneça na placa. É importan-

te ter atenção para não aplicar muita força e arranhar o silicone durante esse processo.

A tinta de impressão deve ter uma consistência viscosa e não ser muito gordurosa. É possível preparar a tinta tipográfica utilizando verniz de *tak* ou *carbonato de cálcio* até atingir o ponto desejado. A placa pode ser colocada sobre uma superfície com jornal para absorver o excesso de tinta da imagem ou sobre uma superfície previamente revestida com silicone, que irá repelir a tinta e manter a área de trabalho limpa.

A entintagem é feita com um rolo de borracha, passado rapidamente em todas as direções da placa até que a imagem esteja suficientemente coberta por tinta para a impressão. Caso a imagem fique muito fechada, é necessário descarregar a tinta do rolo em um papel, passando o rolo na imagem e no papel repetidas vezes, até alcançar o resultado desejado.

Agora a matriz pode receber uma limpeza fina nas bordas da placa para evitar que haja acúmulo de tinta marcando a matriz no papel. A impressão é feita em uma prensa calcográfica, com o papel umedecido, para obter melhor resultado. Após a tiragem desejada, a matriz pode ser guardada, passando-a na prensa em papel limpo até remover a maior parte da tinta resultante das impressões.



Figura 40: Caroline Veilson. Removendo o desenho da matriz. Foto: Bruno Tamboreno.



Figura 41: Caroline Veilson. Entintagem da matriz. Foto: Bruno Tamboreno.

1.3 Litografia sobre pedra

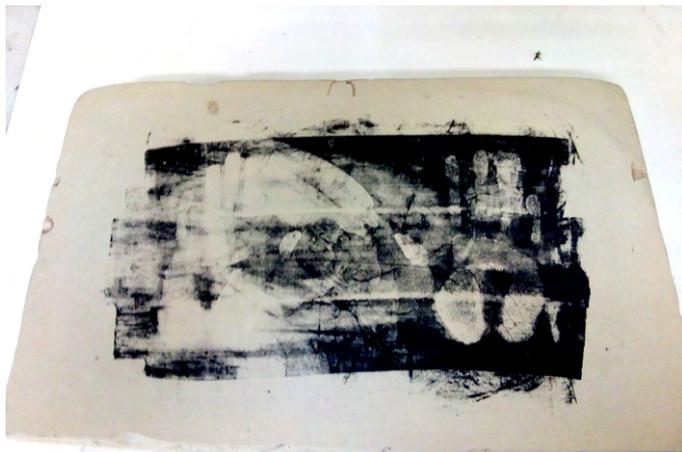


Figura 42: Caroline Veilson. Pedra litográfica com a imagem sendo trabalhada.

Em paralelo à pesquisa em *litografia waterless*, continuei pesquisando a litografia sobre pedra. Na litografia, o que memoriza o desenho sobre a matriz é um procedimento químico. Helena Kanaan (2011) detalha esse procedimento complexo de trabalho sobre a matriz para que se consiga uma série de impressões da mesma imagem. O trabalho feito pelo artista sobre a pedra passa por diversas acidulações, que são feitas com uma combinação de goma arábica e com ácidos (nitríco, fosfórico e tânico). Cada tipo de textura exige uma acidulação e cuidado diferente,

Um desenho mais leve, por exemplo, deverá ser preservado e protegido com goma pura, passando-se a acidulação mais forte nas áreas de escu-

ro 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. (KANAAN (2011), p. 31)

A preparação da pedra às vezes leva semanas até que a impressão possa ser feita, pois entre cada etapa é necessário deixar a imagem “repousar” sobre a pedra e “trabalhar” a gordura no seu interior. Segundo Kanaan,

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 formam-se dois tipos de superfície sobre a pedra: a imagem (o desenho) e as áreas de repouso (a não-imagem). (2011, p. 31)

Em sua tese, Helena ainda traz a diferença entre artistas que fazem litografia e os que são litógrafos. Os últimos são aqueles que se envolvem em todas as etapas desse processo, desde a escolha da porosidade da pedra, realizando todo o procedimento de acidulações até a impressão. Essa relação direta com o processo possibilita que nele sejam encontradas novas proposições artísticas. A possibilidade de ser uma artista litógrafa durante minha pesquisa proporcionou diversos desdobramentos nesta prática. Com base nesses conhecimentos, busquei pensar em formas de criar uma gravura marcando a pedra diretamente com elementos não tradicionais, utilizando o meu próprio corpo ou folhas coletadas.

As experimentações em litografia levaram ao interesse em produzir uma gravura quase às cegas. Um contato que deixa uma marca quase imperceptível na matriz e que se revela apenas na hora da impressão. O processo é realizado através do contato da pele com óleo ou goma arábica na superfície da pedra, deixando uma marca sutil, um indício de uma ação que só se revela após algumas semanas de trabalho com acidulações na matriz. No caso do contato do copo com gordura sobre a pedra, aquela marca em positivo será absorvida na memória da pedra litográfica. No caso do contato da pele com goma arábica e a pedra, que foi o mais utilizado nestas experimentações, forma-se uma máscara. A goma arábica protege a área onde foi aplicada, e para revelar essa marca é necessário trabalhar a pedra com algum material gorduroso sobre essa região, que na impressão resultará na imagem em negativo.

Esse processo é semelhante ao realizado por Jasper Johns em *Skin with O'Hara Poem* (1963-65) (figura 46), onde o artista toca a pedra com seu rosto, braços e mãos cobertos de óleo. Johns também realiza outros trabalhos usando esse mesmo princípio de contato entre o corpo e a pedra, como em *Pinion* (1963-66) (Figura 45), onde ele sobrepõe um detalhe fotográfico da pintura *Eddingsville* sobre uma litografia impressa em 1963, parte da série desenvolvida em colaboração com Frank O'Hara.



Figura 43: Caroline Veilson. Pedra litográfica com máscara de goma arábica.



Figura 44: Caroline Veilson. Pedra litográfica entintada revelando a imagem negativa do contato.



Figura 45: Jasper Johns. *Pinion*. Litografia a cores, a partir de duas pedras e uma placa de alumínio, sobre papel artesanal. 102.3 x 71.3 cm. 1963-1966

Outro artista que é referência nas investigações em litografia é Robert Rauschenberg. Suas gravuras chamam atenção pela riqueza de composição. Rauschenberg transfere imagens fotográficas de jornais, combinando-as e deixando visíveis os rastros dessa transferência, compondo desenhos, grafias e sobreposições de cores nessas imagens. O artista contribuiu para a expansão do campo da gravura ao misturar diferentes linguagens em suas obras, trazendo elementos da cultura de massa misturados a imagens clássicas. Rauschenberg, em conjunto com Jasper Johns, teve um papel significativo na formação da *pop art* americana, que por sua vez foi um movimento que desassociou a gravura de seu caráter funcional e do purismo da tradição. Em seu autorretrato intitulado



Figura 46: Jasper Johns. *Skin with O'Hara Poem*. Litografia. 53.5 x 84 cm. 1963-65.

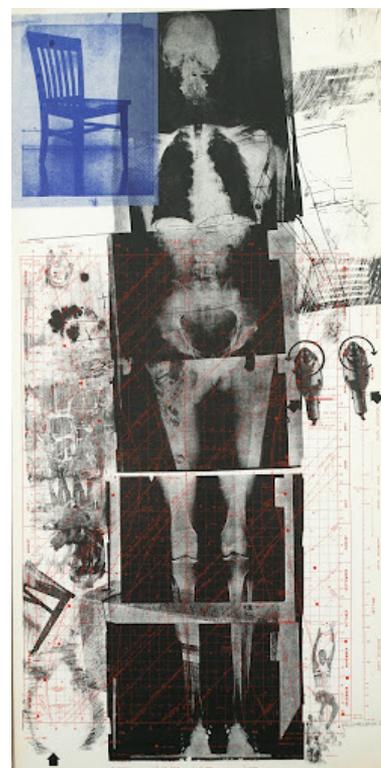


Figura 47: Robert Rauschenberg. *Booster*. Litografia e serigrafia. 181.7 x 89.3 cm. 1967.

Booster (1967) (figura 47), o artista misturou litografia, serigrafia e frotagem na criação da imagem. O *raio-x* em tamanho real do corpo do artista foi transferido para duas pedras litográficas, posteriormente impressas em papel branco. A litografia recebeu a adição de outras impressões em serigrafia, trazendo elementos gráficos e apropriações de manuais de instrução para a imagem.

Acredito que as experiências com a litografia relatadas neste capítulo culminaram em meu interesse e busca por registrar coisas efêmeras e capturar ausências, o objeto de estudo central desta pesquisa. A partir desses procedimentos na gravura tradicional, passei a buscar novos métodos que se assemelhassem a esse jogo de desaparecimentos e reaparições. Nos subcapítulos subsequentes, serão abordadas algumas das práticas adotadas e os resultados alcançados.

1.4 Marcas, índices e vestígios

A prática da gravura passou a ser aplicada como um método⁴ no meu processo, um procedimento pautado em várias etapas para obtenção de uma imagem partindo de uma matriz. Muitos dos trabalhos apre-

4 Derivado do Grego *methodos*, composta de *meta*: através de, por meio, e de *hodos*: via, caminho. Método é aquilo que tenta ordenar um trajeto para que a pessoa possa alcançar os objetivos projetados, um regulador de pensamento e das ações.

sentados nesta dissertação se desdobram de práticas anteriores, ligadas à gravura tradicional. No entanto, agora são desenvolvidos com outros materiais e em relação com diversas linguagens artísticas. A repetição, a transposição, a forma e a contraforma, o claro e o escuro, conceitos típicos da linguagem do múltiplo, são aplicados como meio para produzir imagens em uma linguagem gráfica mais ampla.

Buscando meios de utilizar matrizes não tradicionais, realizei diversos experimentos com materiais capazes de armazenar marcas e memórias dos espaços que habito, com o objetivo de criar imagens através do deslocamento de texturas, rastros e traços. Entre esses experimentos, destaco o uso de elementos da natureza, relevos e texturas da casa, que se tornam matrizes na técnica de frotagem ou na moldagem com gesso.

Além disso, explorei o uso de folhas de plantas coletadas como matrizes na produção de monotípias (figuras 48, 150), onde cada folha representa um lugar e um momento específico. Quando a superfície da folha é impressa no papel artesanal, origina-se o duplo, um indício do contato entre os dois elementos. Utilizei flores que passaram pelo processo de secagem como matrizes para impressão fotossensível em Marrom *Van Dyke* (figuras 49 e 151), também com a intenção de conservar essa presença como uma memória de determinada ação. Nesse processo, surge uma relação entre permanência e efemeridade, onde a impressão se mantém

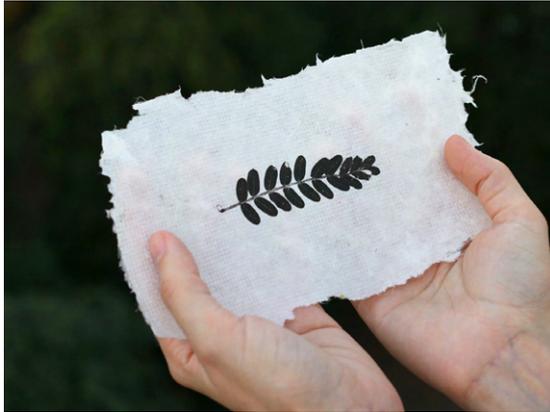


Figura 48: Caroline Veilson. Monotipia sobre papel artesanal de fibras de bananeira e papel algodão. Foto: Bruno Tamboreno.



Figura 49: Caroline Veilson. Impressão fotossensível na técnica de marrom de van dyke. Foto: Bruno Tamboreno.

inalterada ao longo dos anos, enquanto a própria planta se decompõe gradualmente com o passar do tempo. A coleta de folhas e flores é uma prática que costumo realizar durante caminhadas pelas ruas de Porto Alegre ou de outras cidades, pois representa uma forma de guardar elementos e memórias daquele momento e lugar específico. Essas plantas são colocadas entre as folhas de livro ou para obter um resultado melhor, em uma prensa botânica. A intenção de guardá-las nesses dois modos é de retirar toda a água da sua estrutura, conservando-a por vários anos. A forma final da planta vai depender da posição que é colocada nessa prensa, às vezes é preciso prender os galhos na posição desejada com uma fita ou costurando-os. Raramente uma planta conserva sua cor depois de seca, grande parte delas adquire uma certa transparência, devido à pouca espessura de sua folha. São essas folhas e flores mais delicadas me atraem, geralmente são plantas encontradas na grama, no campo, e que geralmente são conhecidas como “mato”. O papel que é posto em contato com a planta imprime suas texturas na delicada folha. Eles se misturam, quase se unem nesse contato dentro da prensa. O papel, assim como ocorre com a planta, adquire características dela, como sua cor, seu formato, sua marca.

Entre 2020 e 2021, em razão da pandemia de *Covid-19*, a coleta de folhas passou a ser realizada apenas dentro de casa, utilizando plantas que eu cultivava e acompanhava há alguns anos. Esse material foi coleta-



Figura 50: Caroline Veilson. *Documentos de Trabalho*, plantas coletadas e desidratadas. Fotografia digital. 2021.

do quando as plantas perderam suas folhas e flores, e então foram colocadas dentro de um livro como uma tentativa de conservá-las em um determinado tempo.

Nesse período, pude observar o ciclo de cada planta que florescia, desde a descoberta do surgimento de um botão, o seu desabrochar e o seu esvaecer. Além das flores, o movimento das folhas durante o dia, as folhas da maranta que se fecham ao anoitecer ou pelo excesso de sol, revelando a cor roxa do seu verso; as folhas que murcham com a falta de água e que voltam a se erguer lentamente quando regadas. Cada uma segue um tempo e possui uma reação diferente ao sol, à água, e essa observação mais próxima e contínua me fez estar mais atenta às coisas que me rodeavam nesses dias lentos de isolamento social.

Um conceito que passei a pesquisar após essas experiências mais sutis com elementos da natureza é originado da cultura japonesa: o *wabi-sabi*, uma filosofia que valoriza a estética da impermanência, as coisas sutis que sofrem a ação do tempo e que vão se transformando. Michiko Okano (2018) fala sobre as sutilezas do *wabi-sabi* e explica a origem das palavras que foram adquirindo diferentes significados ao longo do tempo e das experiências. A transformação de *wabi-sabi* em conceito deu-se a partir da Era *Meiji* (1868-1912), para tentar explicar os pensamentos japoneses aos ocidentais, e passou a ser entendido por uma perspectiva da cerimônia do chá, na Era *Muromachi* (1333-1573), em

que *wabi* é relacionado à simplicidade e *sabi* à uma beleza natural com uma pátina do tempo. Ela cita Kōshirō Haga (1995) que explica essa visão da beleza que aprecia a passagem do tempo pela visão do teatro *nō* onde:

a flor é vida, mas que maior do que a beleza da flor em plena florescência é o *shiore* (murchar, definhar) que concentra a beleza do acúmulo temporal da estética *sabi*, esse momento só pode ser visto por aqueles que alcançaram o limite da flor. (HAGA, 1995, p. 258 apud. OKANO, 2018, p. 190).

O *shiore*, traduzido como esse acúmulo temporal observado nas flores quando murchas, também pode ser aplicado às folhas das árvores que chegam ao fim de um ciclo marcado pelo outono. Pude acompanhar a mudança de coloração de um verde vibrante para um laranja avermelhado e um amarelamento, seguido do desprendimento das folhas de sua origem, que iam se depositando uma a uma na superfície da minha mesa de trabalho. Essas folhas vieram da *kokedama* de andina, que me avisava do fim e do início de uma nova estação (figura 51). A natureza, assim como as sombras projetadas pelo sol, são, para mim, indicadores da passagem do tempo, especialmente habitando esse mesmo espaço de isolamento em que o tempo parecia estar suspenso.

Depois de tantos meses observando pela moldura da janela a natureza e suas modificações, pude me

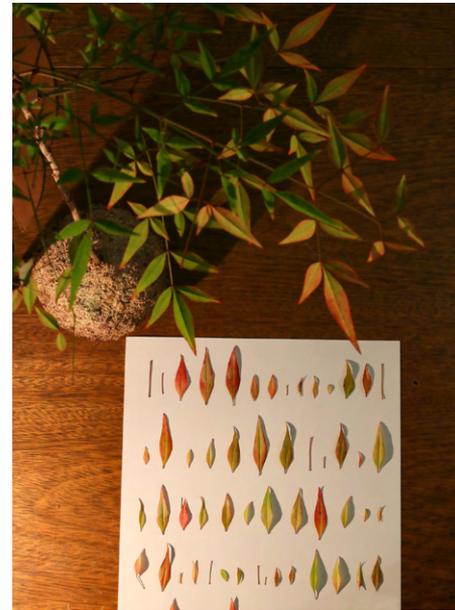


Figura 51: Caroline Veilson. Processo. Folhas coletadas da *kokedama*. Fotografia digital. 2021.

afastar desse espaço aéreo no mês de junho de 2021 e passar uma semana na cidade de Bagé/RS, em um espaço amplo e verde que possibilitava caminhadas e uma observação mais próxima da fauna e flora. A casa, igualmente ao apartamento onde vivia, era repleta de objetos de famílias que habitaram por muito tempo esse espaço anteriormente. Durante essa semana fiz o reconhecimento da nova casa através de caminhadas pelo terreno e construções, onde descobri novas topofilias, vegetações e objetos deixados para trás que carregam memórias desse espaço e daqueles que lá habitaram. Durante o deslocamento coletei plantas que crescem no pasto, plantas comuns, que

nascem espontaneamente, mas que me despertaram o interesse de conservá-las através do processo de secagem em prensa botânica.

De volta a Porto Alegre, inseri essas folhas coletadas em Bagé no papel artesanal feito com fibras de bananeira no processo de criação do trabalho *Bagé #1* (2021) (figura 17). Após a manufatura dos papéis, utilizei-os em módulos para suportar a imagem de um cavalete encontrado no galpão durante as caminhadas na casa de Bagé. Esse cavalete foi fotografado com sua sombra projetada no chão pelo sol da manhã. A fotografia do objeto e sua sombra foi projetada e transposta por meio do desenho para os papéis artesanais dispostos em módulos na parede.

O trabalho com luz e sombra também está presente nessas imagens em que utilizei um projetor como ferramenta, onde a distância, assim como na projeção de sombras, determina o tamanho da imagem. Após a demarcação com lápis, passei aos testes de materiais sobre o suporte, escolhi os possíveis meios de compor a imagem comparando amostras de materiais, armazenadas de acordo com interesses despertados no desenvolvimento de outros trabalhos e que se conservam no ateliê em pequenos retalhos. No espaço ocupado pelo objeto, utilizei a máquina de costura para dar forma ao cavalete, utilizando o ponto reto apenas para marcar seus contornos externos. A linha deixada pela máquina de costura é originada por múltiplos pontos que se

repetem consecutivamente e que direciono para que passe pela área demarcada pelo lápis, até chegar ao limite da imagem que define a sombra.

Representei a sombra preenchida com impressões de letras e símbolos utilizando a máquina de escrever, datilografando partes do texto *A Poética do Espaço* (1998) de Gaston Bachelard, do qual eu havia separado alguns pontos importantes para pensar minha pesquisa e que se relacionavam com o processo de desenvolvimento do trabalho e as vivências nesse espaço.

Esse trabalho originou uma série de outros três trabalhos até agora: *Objeto #3* (figura 20), *Objeto #6* (figura 21) e *Objeto #7* (figura 23). Todos eles trazem a imagem de objetos e suas sombras fotografados na casa de Bagé, uma cadeira, uma pá e um carrinho de mão, fotografados sob a luz do sol.



Figura 52: Caroline Veilson. Detalhes *Bagé #1*. 2021.

Alguns elementos do espaço externo, como bueiros de ferro, paralelepípedos, ralos, tijolos, foram pensados como matrizes que produzem uma imagem semelhante, deslocadas da sua posição horizontal e rearranjados em um novo espaço (figuras 2, 3 e 53). Experimentações que tiveram início durante uma residência artística no Atelier Jabutipê (Porto Alegre) em 2019, em ações que buscavam revelar através da gravura espaços e elementos que muitas vezes passam despercebidos no dia a dia (vídeo https://youtu.be/les6vIEqz_E).

Em *Fernando Machado* (2019) (figura 3), utilizei cola branca e pigmentos para fazer a transposição de uma forma para a superfície do tecido, com a intenção de captar marcas daquele espaço onde se realizava a residência artística. Esse foi o primeiro teste desse processo, em que peneirei pó xadrez na superfície do bueiro e passei cola sobre o tecido. Logo em seguida, os dois foram postos em contato e fiz a impressão com as mãos, exercendo pressão sobre os pontos em contato com o tecido. O pigmento que se depositou sobre a forma em relevo formou a imagem no tecido, uma imagem resultante do contato entre superfícies, que retém a memória desses lugares, um vestígio de uma ação que necessita do contato direto entre superfícies para dar origem ao índice de mesmo tamanho, transportando em sua superfície elementos que faziam parte da matriz (figura 53).

Na sequência desse experimento, fiz outros trabalhos



Figura 53: Caroline Veilson. Processo de monotipia, *Fernando Machado*, 2021. Foto: Bruno Tamboreno.

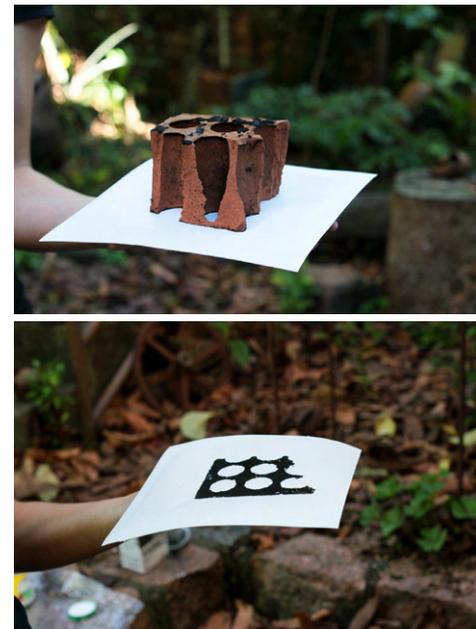


Figura 54: Caroline Veilson. Processo de impressão *Tijolos*. Fotos: Bruno Tamboreno.

seguindo a mesma proposta. Além de elementos da rua, como os paralelepípedos, grades e calçada, busquei no pátio do Ateliê Jabutipê elementos que possibilitassem essa transferência de formas e materialização de relevos. Desenvolvi uma série de trabalhos com os tijolos que se encontravam no pátio, eles faziam parte de uma antiga churrasqueira que havia desabado sob as intempéries do tempo fazendo com que se partissem, cada um revelando um formato diferente. Sobre eles peneirei pó xadrez preto, enegrecendo mais ainda a superfície das formas afim de revelá-las no contato com o papel (figuras 2 e 54).

Após o início dessas experiências de transposição de formas através do pó de café ou pó xadrez, tive um feliz encontro com as obras de Carlos Vergara em exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A mostra *Prospectiva – Carlos Vergara*, exibiu produções do artista nas últimas duas décadas, com monotípias em grande escala (figura 55 e 56) realizadas no bairro de Santa Thereza- RJ, onde fica o ateliê do artista, e no Cais do Valongo⁵, lugar de memórias e histórias trágicas, descoberto em meio aos escombros do processo de revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro. Nessas obras, Vergara deposita pigmentos naturais sobre superfícies que quer revelar, neste caso, sobre a



Figura 55: Exposição *Prospectiva – Carlos Vergara*. MAM/RJ. Foto: Bruno Tamboreno.



Figura 56: Carlos Vergara, Monotípia dos trilhos de Santa Thereza. Exposição *Prospectiva – Carlos Vergara*. Foto: Bruno Tamboreno.

⁵ Região onde era realizado o tráfico transatlântico de africanos escravizados.

rua onde se encontram os trilhos do trem e as pedras do Cais de Valongo. Posteriormente coloca em contato com essa superfície um tecido com cola de alta aderência, ele faz pressão com as mãos no verso desse tecido, nas áreas que deseja transportar uma imagem. Ao levantar o tecido, se revela aquilo que estava escondido, a forma capturada daquelas superfícies se faz visível através do pigmento fixado na cola.

Na exposição também estavam as obras da série *Sudários*, que são monotípias realizadas em diferentes lugares do mundo, seguindo o mesmo princípio dos trabalhos descritos anteriormente. A relação de Vergara com a natureza vai além do seu uso como matriz, ele trabalha com pigmentos naturais e minérios, utiliza diferentes tipos de terra, pó de mármore, e cinzas na produção de suas monotípias e pinturas. Nessa série ele busca capturar algo de lugares por onde viajou, segundo o texto de Luisa Duarte presente na exposição *Prospectiva*, Vergara sempre viaja com lenços e pigmentos naturais, que servem como suporte e meio para realizar monotípias pelas cidades por onde passa,

Regiões tão diversas quanto São Miguel das Missões, São Thiago de Compostela, Salvador, Londres, Nova York, Turquistão, Pompeia e Capadócia já fizeram parte desse mapeamento poético empreendido pelo artista. Assim, cada lenço traz consigo vestígios de diferentes tempos e espaços, bem como ritualiza uma repetição. Estamos diante de presenças ausentes perpassadas pela memória de



Figura 57: Carlos Vergara, *Sudário*.



Figura 58: *Sudários*. Exposição *Prospectiva* – Carlos Vergara.

cada lugar visitado. Marcados pela discrição, atuam contra a aceleração característica da nossa época e a favor de um olhar mais paciente e cuidadoso.⁶

Os *Sudários* foram expostos em linhas, com os lenços suspensos do teto ao chão, essas sequências de lenços suspensos se repetiam, formando uma espécie de labirinto (figura 58). Esses trabalhos forçam uma desaceleração, é necessário parar para perceber os detalhes daquela coleta gráfica, onde elementos do chão, como gravetos e folhas, foram transpostos desses lugares junto com os pigmentos. São camadas visíveis e invisíveis que Vergara põe diante da nossa percepção, memórias de lugares históricos, lugares sagrados, que são transpostos como índices através do contato entre esses lenços e o solo. Segundo Marc Pottier, “Os sudários são ao mesmo tempo performance, colagens, apropriação, desenhos ...” (ibid.)

Encontrei na obra de Vergara, uma inspiração para seguir pesquisando materiais e a gravura ampliada. Carlos Vergara é um artista em constante investigação, através de seu perfil no *instagram*, ele compartilha sua rotina de ateliê e a produção de suas obras. Dessa forma é possível perceber como o artista está sempre em movimento, em busca de novas propostas técnicas e novos desdobramentos. A partir das monotípias, Vergara cria pinturas, áreas que se misturam à aguadas

de acrílica, muitas vezes guiadas por um contorno desenhado com cola. Ele adiciona diversas camadas de tempo em seus trabalhos, fazendo um entrecruzamento entre linguagens artísticas, entre o visível e o invisível.

A partir das experiências anteriores de monotípias com pó xadrez, fiz experimentos com gesso pensando a gravura como molde. No trabalho *Vestígios #1* (figura 59) utilizei o gesso para obter a contraforma resultante de uma marca deixada na superfície da areia através da moldagem, dando forma a uma ausência por meio do rastro, do deslocamento do vestígio de uma ação.



Figura 59: Caroline Veilson. Processo para *Vestígios #1*. Gesso, 21 x 21 cm. 2020. Foto: Bruno Tamboreno.

⁶ Disponível em : <https://mam.rio/programacao/carlos-vergara-prospectiva/>

Segundo a artista e pesquisadora Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2013, p. 87), a impressão possui duas vertentes principais: uma escultórica, a moldagem, e uma outra, gráfica, na qual a forma é impressa sobre uma superfície através do contato e da impregnação. Esses índices de presença, encontrados tanto nesse trabalho feito no espaço externo quanto no espaço interno, sob os objetos e o apartamento, me remetem à ideia de *marca* trazida por Georges Didi-Huberman no catálogo da exposição *L'Empreinte* (1997), que ocorreu em Paris no Centro *Georges Pompidou* e no texto *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (1997), do mesmo autor, presente no catálogo.

A gravura indicial pode ser reconhecida desde as marcas produzidas pelo homem pré-histórico, quando eles usavam o corpo como matriz, fazendo impressões através da impregnação e do contato entre a superfície que produziu as formas, em positivo ou em negativo (como mãos e pés), e as paredes ou o chão das cavernas (figura 60).

Um homem mergulha nas trevas, por um instante dando às costas ao mundo dos viventes. Ao chegar nessa caverna matricial, reino das sombras, ele acende um fogo, ele se ilumina, ele ilumina a rocha. Ali é seu ponto de partida. De pé, diante da rocha, ele está lá, na opacidade brutal de um face a face, confrontado com seu ponto de apoio que é também seu ponto de partida. Aí está ele, braço estendido, ele se apoia. Sua mão repousa, essa mão se afasta, se separa e

toma da rocha a distância de um braço. Tal é de fato a primeira tomada de distância de si, disso com que ele se manterá, no entanto, em contato. A mão é aquilo que aproxima, toca e ao mesmo tempo rejeita, afasta. Esse gesto de afastar e de ligar é aquele que constitui a primeira operação, constituição dos lugares entre os quais se joga o sentido de um gesto que virá. Inaugura-se uma conversa, no sentido em que o homem se mantém diante da parede, que tem sua própria atitude e que a conversa vai advir entre essas duas polaridades. A imagem é o teor do que se mantém entre eles, entre o homem e a parede. Segunda operação: o sopro. Nesta distância em que olho e a mão se arranjam, outro gesto se torna possível. O homem liquefaz na sua boca os pigmentos da cor. Ele agora vai projetar com um só sopro sobre a parede. A boca deixa de ser uma boca que pega, mastiga, ingere, engole ou cospe para se tornar um buraco pleno que sopra, que se esvazia e se separa. O homem sopra, sopra sobre a mão que ele pousou. Terceira operação: o retrato. O gesto de retratar a mão sobre a qual ele acaba de soprar aparece agora diante dos olhos do soprador, a imagem, sua imagem, tal qual ele pode vê-la, porque sua mão não está mais lá. Retirar-se para produzir sua imagem e dá-la a ver aos olhos como um traço vivente, mas separado de si. (MONDIZAIN, apud ALLOA, 2015, p. 41-42)



Figura 60: Mão negativa. Caverna da Pont d'Arc (cópia da Grotte Chauvet). Foto: Claude Valette

Começo a pensar sobre a marca deixada pelo contato direto entre superfícies, que acabam atuando, como diz Mondizain, como um autorretrato, penso que também se configuram como memória de uma ação. Ações, por vezes, involuntárias produzem um rastro, como por exemplo, passar por cima de tinta fresca com os pés ou pneus do carro, o que torna visível o caminho e a área de contato entre esses dois corpos que se revela por meio da tinta. Um registro efêmero daquele momento que vai se apagando ao longo do tempo. Encontra-se também aquelas que perduram, como as pegadas encontradas nas calçadas, produzidas por alguma pessoa ou animal que carimbou seu trajeto no cimento ainda fresco. Identificamos a existência desses vestígios antes mesmo do surgimento do homem, nos fósseis de animais ou plantas, como os *icnofósseis*⁷.

Podemos observar esses experimentos em que o pensamento sobre a marca se expande na prática e reflexão de diversos artistas, que se expressaram em vários meios a fim de capturar e gravar marcas, impregnações deixadas por um corpo, como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Giuseppe Penone (figura 61), ou ainda como as máscaras mortuárias feitas por contato (figura 62), e que guardam fielmente a aparência da pessoa. Penso que parte da prática e reflexão

⁷ Onde *ichnós* de origem grega significa traço, marca; são vestígios deixados por animais do passado, registros de atividades que se preservaram nas rochas.



Figura 61: Giuseppe Penone. *Il verde del bosco con ramo*. Galho de árvore, seiva, clorofila em tela de algodão. 183,5 x 237 x 10 cm. 1987. Foto: Centre Georges Pompidou.

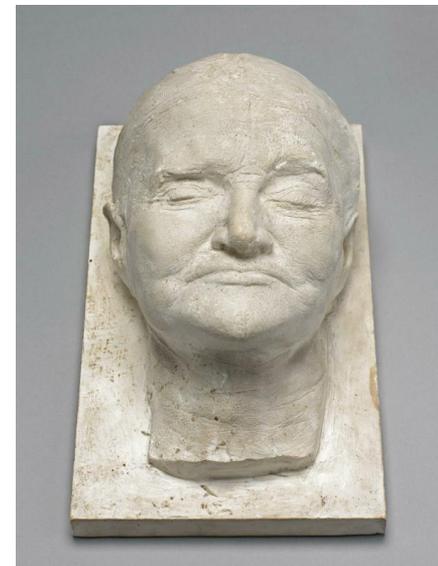


Figura 62: Anônimo (não especificado). *Máscara mortuária de Suzanne Valadon*. Gesso. 15 x 28 x 16 cm. 1938. Foto: Bertrand Prévost - Centre Pompidou.

em gravura abordada nessa pesquisa também se origina dessa observação do espaço urbano e das diversas impressões encontradas na natureza e na cidade, como as marcas da água que sulca uma pedra, o solo gasto pelo movimento mais intenso de passagem em determinada área de uma superfície, as raízes de uma planta que crescem e se moldam ao vaso que as limitam, etc.

Soffio di foglie (1979), *continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968), são obras do artista italiano Giuseppe Penone, que trazem características da *gravura em campo ampliado*. Ele trabalha com materiais não convencionais produzindo e pensando a marca. Em *Soffio di foglie* (1979) (figuras 63 e 64), o artista reúne folhas muito leves de um arbusto em um monte, sobre o qual ele se deita e respira forte. Quando ele se afasta, se retira do contato, assim como ocorre no relato de Mondizain, ele pode ver a marca resultante sobre as folhas, que abrigam o formato do seu corpo e dão forma ao sopro, o vestígio de sua respiração, uma materialização do imaterial.

Continuerà a crescere tranne che in quel punto (1968) (figura 65), é uma obra na qual uma mão fundida em bronze é instalada agarrando o caule de uma árvore ainda pequena. A árvore cresce e a mão passa a trabalhar a madeira, deixando marcas, rastros dos dedos no tronco devido a limitação imposta pelo metal. É uma obra que exige tempo para que se observe as modificações, pode ser vista como uma reflexão sobre re-



Figura 63: Giuseppe Penone. *Soffio di foglie*. 1979. Fonte: Cortesia do artista.



Figura 64: Giuseppe Penone. *Soffio di foglie*. 1979. Fonte: Cortesia do artista.

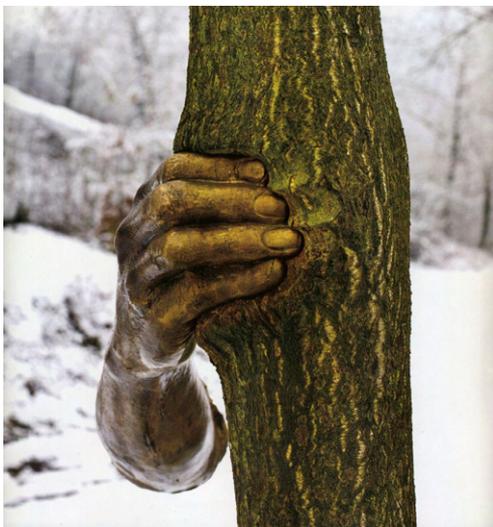


Figura 65: Giuseppe Penone. *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*. Bronze e árvore, 40 x 9.8 x 13 cm. 1968. Fonte: Cortesia do artista.

sistência e pressão, tão necessárias para o trabalho de impressão da gravura tradicional, mas que aqui são utilizadas de outra forma para igualmente produzir uma marca.

Penone misturou a prática e o pensamento da gravura com outras linguagens artísticas. Em *Pálpebra* (1989) (figura 66), ele faz uma frotagem das próprias pálpebras em um pequeno papel, utilizando pó de grafite. As marcas obtidas a partir desse gesto são, então, ampliadas em um grande painel, criando uma monotopia de suas pálpebras em grandes dimensões, que é desenhada em uma superfície.

Essas são formas de pensar a gravura como produção



Figura 66: Giuseppe Penone. *Pálpebra*. 218 x 714 cm. 1989.

de uma marca, como contaminação de meios, como algo que fere uma superfície e deixa um rastro. São processos que alimentam esta pesquisa em busca de novas experimentações, materiais e reflexões. O interesse em capturar formas, revelar rastros e descobrir novas maneiras de produzir gravura, me levam a uma prática que utiliza em grande parte matrizes efêmeras, não mais tão duráveis e sólidas como as matrizes de cobre (gravura em metal) ou calcário (litografia), e que estão suscetíveis a sofrer mudanças constantes. Seja na rua, paralelepípedos que podem ser cobertos pelo asfalto, ou uma planta que, após ser coletada, começa a murchar e se decompor. Marcas deixadas na areia, a tinta da casa que descasca e é sobreposta ao longo dos anos, bem como as sombras que nunca se repetem iguais, pois seu foco de luz, posição do objeto e anteparo sofrem alterações contínuas.

A partir desses interesses, produzi uma série de trabalhos em conjunto com o artista Bruno Tamboreno, que originaram a série *Deslocamentos* (2021) (figuras 4, 67 e 68) (vídeo <https://youtu.be/9Az87WQgOpw>). Os trabalhos foram realizados na cidade de Bagé/RS, onde passamos dois meses produzindo para a exposi-

ção *Instante Presente*. Essa série de trabalhos foi realizada pensando o espaço que habitávamos, eles são deslocamentos de camadas das superfícies da casa e de objetos presentes nesse lugar. O processo foi realizado utilizando um tecido como suporte para a imagem. Primeiramente, uma camada de cola foi aplicada sobre esse tecido e sobre a superfície escolhida para a criação da gravura. Em seguida, os dois foram colocados em contato, permitindo que a cola secasse e fixasse o tecido à superfície escolhida. Após aproximadamente 12 horas, a cola já está completamente seca, e o próximo passo é retirar cuidadosamente o tecido da parede, puxando-o aos poucos.

Essa ação de retirar o tecido causa um efeito de descascamento da superfície original, revelando o desprendimento de camadas temporais que foram sobrepostas ao longo do tempo em um mesmo local. Essas camadas são, de certa forma, deslocadas para o tecido, criando um registro visual daquela superfície específica (figura 68).

Esses experimentos me remetem ao conceito *inframince*, de Marcel Duchamp. Ele trata do momento em que uma coisa se funde e se confunde com outra, um estado de suspensão no espaço e no tempo, um momento ínfimo, quase invisível, entre duas matérias em que o mesmo se transforma em seu contrário, sem que se possa decidir o que ainda é o mesmo e o que já é o outro.



Figura 67: Caroline Veilson. Processo para *Deslocamentos* (2021). Colagem do tecido sobre superfície. Foto: Bruno Tamboreno.



Figura 68: Caroline Veilson e Bruno Tamboreno. Processo para *Deslocamentos* (2021). Retirada do tecido. Foto: Bruno Tamboreno.

PERCEÇÃO DA SOMBRA



Figura 69: Caroline Veilson. Fotografia digital. 2021.

Com o início do período de confinamento em 2020 passei a observar mais o espaço e a relação dele com a luz, o que despertou um interesse pela resultante do contato entre os dois: a sombra. Ao longo dos dias observava o movimento natural das sombras projetadas pela luz do sol nas superfícies. Fotografei essas sombras em diferentes lugares da casa e horários variados, que possibilitaram captar as inclinações da sombra dos objetos de acordo com a posição solar incidente. As fotografias digitais foram tiradas tendo em mente a futura utilização em gravuras, sendo o formato 1:1 escolhido para corresponder a uma matriz quadrada. Além disso, optei por uma configuração

que captura a imagem em preto e branco, com alto contraste para ressaltar luzes e sombras, e uma certa granulação para se adequar à linguagem gráfica (figura 70).

Escolhi trabalhar essas imagens na técnica de litografia waterless, que possibilita fazer uma impressão limpa e com o preto das sombras bem contrastado, além da nitidez da imagem alcançada pela transferência fotográfica. Após escolher a dimensão das impressões, início o processo de preparação da placa de alumínio, processo descrito no subcapítulo *Litografia Waterless*. Durante o processo, a imagem passa por um espelhamento três vezes. A primeira impressão, gerada pela impressora, segue a orientação desejada. No entanto, ao ser transferida para a matriz, ocorre uma inversão da imagem, ou seja, um espelhamento. Por fim, ao ser impressa em seu suporte final, a imagem retoma a posição inicial capturada na fotografia.

A opção por um processo mais demorado e complexo para obter a imagem em vez de utilizar uma impressora comum está fundamentada em diversos aspectos importantes para a pesquisa que foram abordados anteriormente, mas aqui ressalto a importância do

trabalho em várias etapas, o processo demorado e complexo que acumula naquela imagem uma soma de várias temporalidades. Além disso, pelo contato e cuidado com a matriz e a preparação do papel; também pelas surpresas que podem se apresentar no caminho, originando novos trabalhos. A escolha da tinta, a quantidade certa depositada na matriz para obter o tom desejado; o enquadramento da imagem nas margens; a limpeza da matriz e área de trabalho para que o papel não fique manchado. Todos são processos de conexão com o trabalho e o fazer artístico, essenciais no processo. Mais do que o resultado final, o processo é parte fundamental desta pesquisa, e neste trabalho trago essas sombras que se apresentaram à minha percepção ao longo dos dias, e que ao longo dessa experiência construíram uma nova relação com o ambiente e um novo processo poético.

Comecei a trabalhar com as sombras por meio de um foco de luz parado. A luz focal que incide sobre um objeto produz uma sombra que se projeta na superfície mais próxima, assim, realizei minhas primeiras experiências de captura direta da forma da sombra de objetos (figura 72). Tal qual descrito no mito de Plínio, o Velho, em que a filha do oleiro Butades contorna a sombra do amado na parede a fim de conservar sua imagem, um signo de ausência/presença (figura 71).

No trabalho *Sombra II* (2020) (figura 6), projetei a luz



Figura 70: Caroline Veilson. Registro fotográfico para litografia waterless. 2020.



Figura 71: Joachim von Sandrart, *Dibutade*, 1675. Teutsche Academie.



Figura 72: Caroline Veilson. Processo para *Sombra II*, 2020. Foto: Bruno Tamboreno.

da lanterna em direção ao mancebo que se encontrava próximo à parede, escolhi o tamanho de sua sombra de acordo com a distância e posição entre o foco de luz, o objeto e a parede. Depois de escolher a imagem da sombra que me interessava naquele momento, fixei na parede as folhas de livro que serviriam de suporte, seguindo a composição da imagem que eu queria criar com aquela forma. Com uma linha rápida e quase intuitiva, projetei o desenho da sombra sobre os papéis de livro, que estavam em contato com a superfície onde a sombra incidia, tentando captar aquela forma insubstancial.

Em uma segunda etapa fiz vários experimentos de

como eu poderia representar a sombra, com o teste de diversos materiais sobre aquele suporte específico. Entre as opções, optei por utilizar uma máquina de costura, que possibilitou criar uma repetição de pontos semelhantes em zigue-zague, que se somavam às letras impressas do livro formando uma zona mais escura.



Figura 73: Caroline Veilson. Detalhe *Sombra III*. 2020.

Nos trabalhos subsequentes, explorei a técnica da costura para representar a forma de uma sombra sobrepondo-a à primeira sombra já feita com tinta guache. A costura permite que a área de sombra pintada abaixo fique visível, criando uma sensação de transparência e sobreposição de camadas, similar àquilo que observamos ao ver sombras em diversas superfícies.



Figura 74: Caroline Veilson. *Sombra #11*. Guache, aquarela e costura sobre papel. 50 x 31,5 cm. 2020.

Nesse processo, comecei a representar as sombras de diferentes maneiras, alternando entre a costura e a tinta guache azul. A partir do desenho, busquei sobrepor e mesclar diferentes sombras em inclinações variadas (figuras 15 e 74).

Posteriormente, comecei a desenvolver trabalhos em que as sombras são apresentadas com deformação de perspectiva, projetando-as em diferentes planos e ângulos, acompanhados pelos módulos de papel que servem de suporte para a imagem (figura 16 e 31). O desenho que lança essa imagem acompanha o deformar da sombra nas mudanças de ângulo em que as folhas são posicionadas, de forma que, quando justapostas em um mesmo plano, exibem uma outra forma. Esse novo desdobramento nas práticas de ateliê, possibilita diferentes abordagens e percepções em que essas sombras já não têm a obrigação de dar uma forma compreensível aos objetos.

Fiz a transferência dessas deformações planas das sombras, para o tridimensional, em um procedimento semelhante ao *kintsugi*, processo de restauração japonês feito em objetos cerâmicos quebrados e que não eram descartados por serem objetos portadores de memórias e afetos. Para os orientais as memórias carregadas por aqueles objetos não podiam ser simplesmente descartadas com ele, substituindo-o por um novo; quando o objeto se partia, as peças eram reordenadas e valorizadas com a adição do ouro.

Em *Sem título* (2021) (figura 75), o objeto foi restaurado não buscando recompor sua forma original, mas espelhando nele as características que eu havia observado nas sombras projetadas por outros objetos. As emendas foram feitas com uma massa que liga os cacos da xícara que decidi conservar mesmo quebrada durante alguns meses, até chegar nesse desdobramento da sombra em objeto; a montagem foi feita de forma que se assemelhasse ao movimento das sombras anamórficas que projeto, observo e fotografo. Diferentemente da técnica *kintsugi*, as emendas não foram finalizadas em dourado, representando o ouro, mas em azul fosco, cor que utilizo para representar as sombras nos outros trabalhos.

A sombra configura-se como uma matriz no meu processo, forma-se pela interposição de um objeto entre a fonte de luz e um anteparo, alguns raios de luz ficam retidos no obstáculo/objeto e outros seguem caminho até encontrarem uma superfície, formando uma região luminosa em torno da silhueta bidimensional. A sombra também se apresenta como o duplo, como um outro daquele que a projeta, é um signo de ausência/presença, assim como na impressão, estabelece uma relação dialética. Faço uma aproximação entre as questões postas por Didi-Huberman sobre o processo de impressão, e a sombra como marca, segundo o autor:

O processo da impressão seria contato com a origem ou perda da origem? Ela manifestaria a autenticidade da presença (como processo de contato)

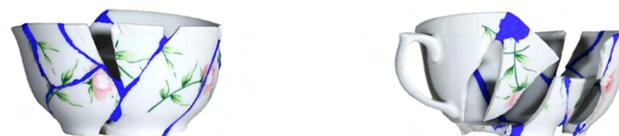
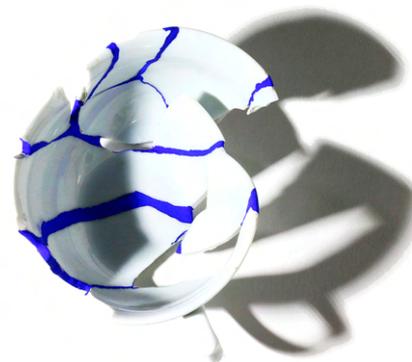


Figura 75: Caroline Veilson. *Sem título*. Porcelana restaurada. 13 x 11 x 7 cm. 2021.

ou ao contrário a perda da unicidade que leva sua possibilidade de reprodução? Produz ela o único ou o disseminado? O semelhante ou o dessemelhante? A identidade ou o identificável? A decisão ou o acaso? O desejo ou a morte? A forma ou o disforme? O mesmo ou o outro? O familiar ou o estranho? O contato ou a distância? Poderíamos dizer que a impressão é a imagem dialética, alguma coisa que nos fala tão bem do contato (o pé que afunda na areia), da perda (a ausência do pé na impressão que ficou na areia) (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 19).⁸

Essas mesmas questões que pensam o dualismo da impressão podem ser aplicadas a este estudo de sombras, pois a sombra pode ser vista como o semelhante de algo, mas é ambígua, pode remeter à projeção de uma coisa e não passar de um embuste, tanto na forma quanto no tamanho, como por exemplo, as sombras de animais feitos com as mãos.

Estendo essa relação de oposições que envolvem o pensamento sobre a sombra para falar sobre o lugar que ela ocupa na nossa cultura, em que a sombra se opõe à iluminação, se encontra na representação do mal contra o bem, na ideia de que nas sombras se es-

⁸ “Le processus d’empreinte est-il contact de l’origine ou bien perte de l’origine? Manifeste-t-il l’authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d’unicité qu’entraîne sa possibilité de reproduction? Produit-il l’unique ou le disséminé? L’auratique ou le sériel? Le ressemblant ou bien le dissemblable? L’identité ou bien l’indéfinissable? La décision ou le hasard? Le désir ou bien le deuil? La forme ou bien l’informe? Le même ou l’altéré? Le familier ou bien l’étrange? Le contact ou bien l’écart?” (Didi-Huberman, 1997, p.19).

conde o perigo, quando na verdade não há sombra sem luz e nem luz sem sombra.

Essa visão negativa que temos da sombra no Ocidente possivelmente vem das nossas bases que se fundaram sob uma perspectiva do esclarecimento; na bíblia cristã, o criador do mundo diz “faça-se a luz”, define-a como boa e a separa das trevas; no Mito da Caverna de Platão a sombra representa uma distração, o mundo material, que afasta o homem da verdade. Na Teogonia de Hesíodo ele demonstra a procedência umbrosa dos seres de luz. De *Caos* nasce *Érebus* (trevas, escuridão) e *Nix* (noite). Da união dos dois nascem *Éter* (espaço superior de luminosidade, céu diurno) e *Hemera* (dia), duas entidades luminosas.

No mito de Butades a sombra não é vista de forma negativa, ela atua como um índice, como lembrança; a sombra pode revelar mais do que ocultar, como no eclipse da Lua, em que a sombra da Terra projetada em sua superfície revela sua verdadeira natureza, uma rocha suspensa sobre nossas cabeças (CASATI, 2001).

Com o início desses novos trabalhos de pesquisa, percebo uma prática de ateliê que se tornou recorrente, a da projeção, principalmente de sombras que se tornam matriz na construção da imagem. Utilizo a projeção para lançar uma forma, que se arremessa até encontrar algo que se ponha diante dela e dê uma estrutura

semelhante ou dessemelhante ao objeto de onde ela provém (figura 76).

Proponho ver a projeção também por uma abordagem que mais frequentemente se faz presente na produção do artista, com a projeção de elementos do mundo do autor no seu trabalho. Ao longo da História da Arte podemos perceber esse espelhamento do mundo do artista em suas obras, através da escolha das cores e de outros elementos simbólicos característicos de algum momento da vida e produção de determinado artista, percebemos que a sua busca de representar o mundo carrega inevitavelmente uma subjetividade.

Nesta produção posso perceber a relação dos elementos cotidianos que são projetados e absorvidos na minha prática. Geralmente são materiais que ficam em casa e no ateliê que se incorporam ao trabalho, o que ocorre, na maioria das vezes, de forma inconsciente, através de referências artísticas, formas e estruturas, cores, móveis, objetos, elementos trazidos de filmes, séries, literatura, situações do cotidiano, dos jornais, sentimentos e sensações que se refletem de algum modo na escolha de um material ou no processo.

Partindo da ideia de projeção e sombras, penso no trabalho da artista Regina Silveira como uma referência na minha pesquisa, tanto por seu trabalho gráfico nas técnicas de litografia, como no uso de objetos cotidianos em sua prática. Mas principalmente pela representação e reflexão sobre as sombras nas poéticas visuais,



Figura 76: Caroline Veilson. Processo para *Sombra #11*. 2021

que se liga diretamente aos novos desdobramentos desta pesquisa.

Estudando a obra de Regina Silveira, percebo também afinidades com sua pesquisa quando observo as primeiras imagens que produzi em litografia (figuras 1, 146 e 147), na escolha do uso de um objeto recortado e inserido no espaço da folha branca. Silveira produz suas imagens da série *Anamorfás* (1980) (figura 77) na técnica de litografia *offset*, a artista combina uma imagem fotográfica do objeto em questão com outras imagens produzidas por desenhos em quadricula perspectivada, representando a deformação desse mesmo objeto. Essa combinação desafia os limites de reconhecimento daquilo que é representado. Segundo

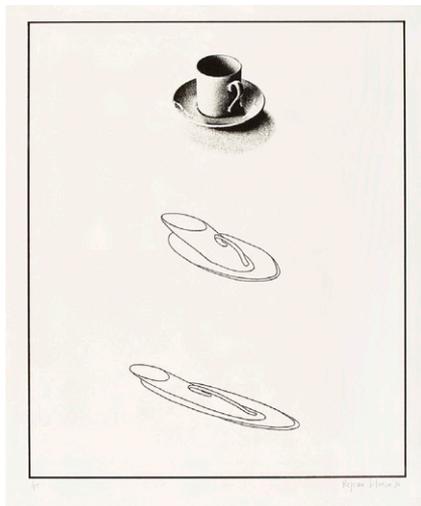


Figura 77: Regina Silveira. *Anamorfás*, 1980. Litografia offset. 45,50 x 55,00 cm. Reprodução fotográfica João L. Musa/Itaú Cultural

Regina Silveira, *Anamorfás* é um jogo com a aparência ilusionista, operando com uma premissa falsa: a fotografia por imagem ‘verdadeira’, para fazer ver as distorções como obscurecimentos de sua forma” (MORAES, 1995, p. 129).

Depois, Regina começa a trabalhar com as sombras de objetos, muitas vezes trocando a sombra que seria projetada por determinado objeto pela sombra de outro, ou trabalhando com a sombra perspectivada de um objeto oculto (figura 78). Grande parte das deformações de perspectiva de Regina Silveira eram feitas de forma manual com o auxílio do papel quadriculado para criar diferentes formas partindo de um objeto, esse material preparatório muitas vezes foi exposto como parte do processo.

Percebo uma ligação entre a imagem litográfica e a sombra. A litografia gera uma imagem que ao longo das

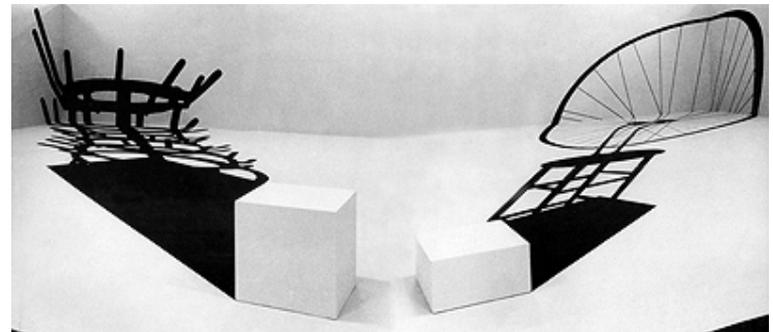


Figura 78: Regina Silveira. *In Absentia M.D.*, 1983. Látex sobre piso de cimento e painéis de madeira. 2.000,00 x 1.000,00 cm. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini.

impressões, adquirem um contraste mais acentuado. Nesse processo, há uma necessidade de trabalhar com zonas de luz e sombra, é um jogo de claro e escuro que forma a imagem. A impressão litográfica, com seu preto aveludado em contraste com o branco do papel, de fato, nos remete às próprias imagens das sombras, a luz, representada pelo papel na gravura, em contraste com a zona de sombra trabalhada pelo artista na superfície da matriz.

Outra referência de artista que trabalhou com as sombras é Christian Boltanski. Em *Teatro de Sombras* ele cria um dispositivo com pequenos bonecos de papelão e arame em uma estrutura. A luz direcionada a esses elementos projeta nas paredes da sala de exposição grandes imagens cadavéricas. Boltanski relata que na leitura de *Em Busca do Tempo Perdido*,

há um trecho muito bonito em que ele está sozinho em seu quarto e, com a lanterna mágica, projeta um castelo na maçaneta de uma porta e uma floresta nas cortinas. Eu gostava muito dessa ideia de uma imagem imaterial que poderia assumir todas as formas da parede e desaparecer em um segundo. Foi assim que comecei meus Teatros de Sombras, que mostrei pela primeira vez na Bienal de Paris em 1985. (Boltanski: *Faire son temps*. 2019, p. 9)

Boltanski encontra na sombra uma forma de representar a ideia da morte, dos fantasmas e do desaparecimento. Segundo o artista, basta acender a luz e não há mais nada.

As sombras adquirem um valor de matriz nos meus trabalhos em um processo que busca capturar algo imaterial. Ao longo dessa pesquisa busquei representá-las de várias formas que evidenciam sua importância. Nos primeiros experimentos, como descrito no início do capítulo, utilizei a máquina de costura. Em um segundo momento passei a pintá-las com tinta guache azul, dando um destaque maior à sua presença. Em alguns trabalhos optei por representar as sombras com letras datilografadas e em trabalhos mais recentes realizados no local de exposição utilizei colagem. No próximo subcapítulo, abordarei a forma mais recorrente de representação da sombra no meu processo, a guache azul.



Figura 79: Christian Boltanski Teatro de sombras. Dimensões variáveis. Concebido em 1985 e executado em 1990.

2.1 O Azul na sombra

Após a representação das sombras em pontos zigue-zague com a máquina de costura nos trabalhos, passei a representá-las em tinta guache azul ultramar. Essa escolha inicialmente surgiu de um encontro com um teste de cor, feito pelo meu companheiro de ateliê, que permaneceu por um longo tempo no cavalete. Aos poucos fui incorporando aquela cor à produção.

O azul também pode ser visto como uma cor repleta de simbolismos que se relacionam com as sombras representadas nos meus trabalhos. Assim como a sombra na história, o azul também foi associado à negatividade, para os romanos o azul era com frequência associado à morte e ao submundo, vesti-lo era um sinal de luto. Segundo Katia Prates

No início da civilização ocidental, a cor azul está quase completamente ausente em léxicos, embora apareça como pigmento. Simbolicamente liga-se ao luto e à constrição devido à sua percepção como derivada do preto, cor das sombras e da escuridão. Na Baixa Idade Média, adquiriu valor como luminosidade obscura nos vitrais de igrejas e tornou-se a cor da realeza francesa sob a flor de lis dourada, mas, ainda assim, não foi amplamente utilizada nem especialmente valorizada no resto da Europa. Durante o movimento Protestante nos séculos XV e XVI, justamente por ser uma cor sem nenhuma conotação mais específica, foi assumida como cor aus-

tera e própria para os preceitos religiosos de negação ao luxo e à ostentação. (PRATES, 2004, p. 66)

A cor azul foi perdendo essa relação com algo negativo ou indiferente às sociedades ao longo do tempo e do desenvolvimento científico.

Inevitavelmente o uso da cor azul me levou à pesquisa do artista Yves Klein, devido à proximidade da cor com a YKB⁹, cor desenvolvida e patenteada pelo artista. A escolha e estudo da cor azul revelou várias conexões com a minha poética. Inicialmente a relação da sombra e do azul com o imaterial, o vazio, e na produção dos artistas abordados aqui ela também se refere a algo da ordem do espiritual e do sublime.

Um artista que busca representar o vazio em suas obras utilizando o azul é o *indo-britânico* Anish Kapoor. Em *Untitled* (1990) (figura 80) ele apresenta três hemisférios côncavos cobertos por pigmento azul criando um espaço infinitamente profundo através desses objetos. Suas obras provocam uma “sensação do sublime”, que de acordo com Immanuel Kant, é um sentimento de medo e admiração.

9 (International Klein Blue), uma espécie de azul ultramar saturado e luminoso, fruto da pesquisa de aproximadamente um ano, desenvolvido em conjunto com o químico Edouard Adam, que também produziu uma mistura que possibilitava fixar o pigmento sem alterar a sua cor, mantendo a aparência dos pigmentos.



Figura 80: Anish Kapoor. *Untitled*. Fibra de vidro e pigmento Dimensões variáveis 1990.

Em *Void Field* (1989) (figura 81), Kapoor apresenta uma instalação composta por dezesseis blocos de pedra bruta de arenito, cada um com um furo circular em sua superfície, preenchido com pigmento azul. Ao direcionar o olhar para esses orifícios, o observador é conduzido a uma sensação de imersão em um abismo profundo que conduz ao interior da pedra.



Figura 81: Anish Kapoor. *Void Field* (detail). 16 elementos, pedra de arenito e pigmento. Cada elemento 125 x 125 x 125 cm. 1989.

O azul utilizado por Kapoor para invocar a sensação de profundidade também foi trazida por Leonardo Da Vinci como a cor do espaço atmosférico, em que define o azul como “a cor do ar, sendo mais ou menos escurecido quando mais ou menos esteja carregado de umidade” (DA VINCI apud. PEDROSA, 1970, p.41). Yves Klein fazia a associação do uso do azul com o encontro entre céu e mar, céu e terra. E lembra que, ainda quando adolescente, em 1946, deitado na praia em Nice, sua cidade natal, observava o céu, onde ensaiou assinar em um canto daquela imensidão azul. Recordações que ele trazia da sua infância e adolescência que aparecem materializadas em suas monocromias da fase azul e em sua busca pela infinitude.

Na exposição *Proposte monochrome, époque blu* (1957), que ocorreu na Galleria Apollinaire, em Milão, Klein pretendia criar uma relação entre o quadro e o espectador, a qual ele nomeou *Sensibilização pictórica, energia poética, ou energia pura*, onde os quadros aparentavam ter vida própria. Ele arredondou ligeiramente as bordas das telas e deixou-as suspensas distantes uns 20 cm da parede, para que esses grandes monocromos parecessem flutuar, proporcionando a quem estava no ambiente a sensação de que a atmosfera estava impregnada desse azul (figura 82).

Giulio Carlo Argan destaca que o ponto de interesse dos monocromos de Klein é de agir sobre o fruidor, e não sobre o ambiente, levando o fruidor a sentir esse

ambiente segundo uma cor. O que está em jogo na obra de Klein, não é uma técnica específica e nem um estilo, mas “são atos de escolha, cujos motivos dizem respeito apenas ao artista, mas cujos efeitos agem sobre a sociedade inteira” (ARGAN, 2006, p. 555).



Figura 82: Yves Klein. *Monochrome bleu*, 1KB 280. 1957.

Yves Klein inaugura a exposição conhecida por *Le Vide* (O Vazio), em 1958 na Galeria Iris Clert, em Paris. Era a dissolução total do azul no vazio do espaço. O artista

esvaziou completamente a galeria e pintou as paredes com rolo e pigmento branco, da mesma forma como pintava seus monocromos, ele permaneceu 48h sozinho no espaço vazio da galeria concentrado em sua sensibilidade pictórica. Compareceram cerca de três mil visitantes, que ao atravessarem as cortinas azuis na porta de entrada, se depararam com o espaço esvaziado de objetos e de obras visíveis. Até então o público tinha experimentado uma semelhante exigência de participação sensorial. Foi planejado em conjunto com a exibição na galeria, uma iluminação em azul do Obelisco da *Place de la Concorde*, onde lá, segundo Klein, a pintura estaria em seu devido lugar, na atmosfera de Paris.¹⁰

Além da relação do azul com o imaterial e o vazio, surge uma conexão a partir de uma observação da sombra durante as minhas projeções. Ao redor da forma escurecida havia um contorno azul e pesquisas me revelaram que ela é resultado de uma “nova” relação que experienciamos com as sombras após a invenção da luz elétrica. A partir do século XIX, as lamparinas a óleo e velas foram gradualmente substituídas pela lâmpada elétrica, trazendo uma mudança significativa na forma como percebemos as sombras. Pela primeira vez, as sombras tremulantes que conhecíamos torna-

¹⁰ A iluminação do Obelisco foi negada pouco tempo antes da abertura da exposição. Teve sua realização póstuma em 1983.

ram-se imóveis e estáticas sob a luz elétrica¹¹. A chegada da luz incandescente também se relaciona com uma mudança das cores que elas emitem, segundo Roberto Casati:

A matéria aquecida cede uma parte de sua energia, liberando um fluxo de fótons. Quanto mais elevada a temperatura, tanto mais se desloca para o azul a média emitida das intensidades de luz, e tanto menos avermelhada é a iluminação do ambiente (CASATI, 2001, p. 24).

As sombras azuis nos meus trabalhos fazem referência à objetos encontrados, que carregam memórias desconhecidas para mim. Sua projeção é como um eco de sua presença, algo misterioso e profundo. São histórias anônimas contidas em objetos que busco expor como relíquias nesses trabalhos.



Figura 83: Caroline Veilson. Processo para *Sombra #5*. 2020.

¹¹ Pois até a sombra produzida pela luz do sol não é imóvel, rapidamente muda de posição.

DOENÇAS CAUSADAS POR AGENTES BIOLÓGICOS

Infestação de Aedes... Infestação de Aedes...

189 EMVIA

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

DOENÇAS CAUSADAS POR AGENTES BIOLÓGICOS

Doença aguda... Doença aguda...

Table with 2 columns: Síndrome Clínica, Exatereza associada

Fonte: A. Magalhães, J. P. Lindert e J. H. Siqueira, Rev. de Med., 20: 1123-1929.

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

DOENÇAS COM LESÕES CUTÂNEAS OU MUCOSAS

Wheeler, T. H., Wilson, E. J., Bell, Estabrook...

196 HERPES ZOSTER

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

DOENÇAS COM LESÕES CUTÂNEAS OU MUCOSAS

Wheeler, T. H., Wilson, E. J., Bell, Estabrook...

VIROUS EXTERICAS

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

183 VIRUS COXSACKIE A

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

DOENÇAS COM LESÕES CUTÂNEAS OU MUCOSAS

Wheeler, T. H., Wilson, E. J., Bell, Estabrook...

196 HERPES ZOSTER

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

DOENÇAS COM LESÕES CUTÂNEAS OU MUCOSAS

Wheeler, T. H., Wilson, E. J., Bell, Estabrook...

VIROUS EXTERICAS

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

183 VIRUS COXSACKIE A

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

DOENÇAS COM LESÕES CUTÂNEAS OU MUCOSAS

Wheeler, T. H., Wilson, E. J., Bell, Estabrook...

196 HERPES ZOSTER

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

DOENÇAS COM LESÕES CUTÂNEAS OU MUCOSAS

Wheeler, T. H., Wilson, E. J., Bell, Estabrook...

VIROUS EXTERICAS

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

183 VIRUS COXSACKIE A

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

DOENÇAS COM LESÕES CUTÂNEAS OU MUCOSAS

Wheeler, T. H., Wilson, E. J., Bell, Estabrook...

196 HERPES ZOSTER

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

DOENÇAS COM LESÕES CUTÂNEAS OU MUCOSAS

Wheeler, T. H., Wilson, E. J., Bell, Estabrook...

VIROUS EXTERICAS

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

183 VIRUS COXSACKIE A

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

DOENÇAS COM LESÕES CUTÂNEAS OU MUCOSAS

Wheeler, T. H., Wilson, E. J., Bell, Estabrook...

196 HERPES ZOSTER

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

Definição: Herpes zoster, também chamado de zoster...

DOENÇAS COM LESÕES CUTÂNEAS OU MUCOSAS

Wheeler, T. H., Wilson, E. J., Bell, Estabrook...

VIROUS EXTERICAS

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

183 VIRUS COXSACKIE A

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...

Definição: A rixa (hidrofilia) é uma doença...



Figura 84: Caroline Veilson. Sombra #9. Guache sobre papel de livro, 53 x 74 cm. 2020.

OS OBJETOS

3.1 Objetos como documentos de trabalho

Nesta produção, me aproprio de objetos que fazem parte da construção de narrativas desde minhas primeiras experiências gráficas como estudante de arte, objetos que me encontraram quando me mudei para um apartamento mobiliado, que carregava do piso ao teto, em todas as paredes e recintos, marcas e memórias de outras pessoas que para mim eram totalmente desconhecidas. Pessoas que saíram e deixaram os mais diversos itens pessoais, que carregam memórias que datam de mais de um centenário. Cesar Kiraly¹², no texto para a exposição *A chave de casa*¹³ (2019), mesmo nome do livro da autora Tatiana Salem Levy, relaciona esse ambiente povoado por memórias de outras pessoas com a ideia de uma casa que foi deixada às pressas, como descrito no livro de Levy, que conta uma história baseada na lenda de que os judeus sefar-

12 Cesar Kiraly é professor de Estética e Teoria Política à UFF. Desde 2015 é Curador da Galeria IBEU. Autor, dentre outros, de *Fuga sobre o Branco* [].

13 Exposição individual realizada na Galeria Ibeu RJ em outubro de 2019.



Figura 85: Caroline Veilson. Detalhe *Sombra #17*. 2021. Foto: Bruno Tamboreno.

ditas levavam consigo as chaves de suas casas, que foram abandonadas na península ibérica, na intenção de retornar ou de entregar essa chave aos descendentes para que décadas depois pudessem se reconectar com aquele espaço.

Após alguns anos vivendo como forasteira nesse lugar que agora era minha casa, adaptei-me ao espaço em vez de adaptá-lo a mim, comecei a me interessar por

esses objetos que me observavam, eles já eram parte do meu cotidiano, passei a tirá-los dos roupeiros e armários onde foram guardados por seus donos ou por quem vivia ali antes de mim e me deixei percebê-los diariamente como parte do espaço. Passei a imaginar a quem pertenceram esses objetos, e criar narrativas pelo cruzamento entre as fotografias encontradas no roupeiro e os objetos que compuseram junto com a mobília que marcou diferentes décadas. Algumas mobílias foram conservadas e carregam em sua superfície marcas do tempo e a memória do uso; têm as que permaneceram em um novo revestimento e outras posso reconhecer apenas através de marcas deixadas no chão ou pelos indícios do seu deslocamento,

Esse espaço habitado por memórias de outras pessoas, aos poucos foi cedendo lugar para as minhas próprias impressões e memórias. Naturalmente esses objetos foram se incorporando na minha poética, e passei a representá-los como uma forma de apropriação para incorporá-los à minha própria experiência. Retirá-los de seu lugar e de sua função de origem para assegurar a sua existência como objeto estético e artístico em um espaço-tempo.

Esses objetos encontrados formavam para mim, um tipo de coleção. Utensílios domésticos, móveis, documentos, ferramentas, fotografias, bilhetes, diversos tipos de materiais que escolhi guardar, manter por perto. Depois de identificar a recorrência

com que apareciam na minha pesquisa de graduação, cheguei à classificação dessa coleção como parte dos meus *documentos de trabalho*, conceito do artista e pesquisador Dr. Flávio Gonçalves.



Figura 86: Caroline Veilson. *Documentos de Trabalho*. Objetos coletados entre 2015 e 2019. Fotografia digital. 2021.

Eles são objetos, materiais coletados ou que fazem parte do cotidiano do artista que se relacionam e influenciam na produção de ateliê. Elementos que podem ser identificados pela recorrência com que aparecem na produção ou fragmentos que se incorporam na composição. Segundo Flávio Gonçalves eles são:

(...) material de caráter privado que testemunha o momento de instauração de uma ideia, referindo-se assim a obras já realizadas ou a outras que ainda se vêem potencializadas pelas qualidades específicas desses elementos. O que se chama aqui de documento é em geral anterior ao que chamamos de projeto. Eles podem fazer parte da rotina do atelier ou

do entorno dos artistas; são imagens coletadas com rigor ou simplesmente redescobertas pelo olhar. O valor de documento que essas imagens ou objetos possam conter está relacionado à maneira como esses se colocam em perspectiva com o olhar sobre o mundo proposto por cada um dos artistas através de suas obras. O que se documenta, nesse caso, é o desejo de criar incorporado a esses elementos. Esses documentos, ainda que colecionados, permanecem como lembranças num terreno da memória; guardados nos fundos de uma gaveta ou largados invisíveis num canto do atelier. Eles compõem, portanto, uma teia imaginária de referências que se tece continuamente; e quando analisados revelam a persistência (ou a recorrência) de ideias ou temas, de formas ou modos de agir que não são facilmente visíveis nos trabalhos. A vontade é de se aproximar desse momento onde o desejo de realização de uma obra é projetado, investido materialmente numa imagem ou num objeto qualquer que se torna, dessa forma, registro, documento ou referência de uma origem possível da criação artística. (GONÇALVES, 2020, p. 24-25).

Os *documentos de trabalho*, segundo o autor, possuem um caráter aberto e projetivo no processo de cada artista, influenciando poética e conceitualmente na produção, mesmo que não sejam perceptíveis na obra final. O autor lista diferentes tipos de classificação desses documentos com base em uma pesquisa feita com artistas no ano de 2001, são eles: Documentos organizados como coleções; Documentos do processo; Trabalhos como documentos; Projetos como documentos; Objetos como documentos; Lembranças como documentos.



Figura 87: Francis Bacon em seu ateliê em Londres, 1974. Foto: Michael Holtz

Essa classificação e reconhecimento dos *documentos de trabalho* na produção artística, possibilita uma leitura da forma como o mundo é visto pelo artista. Um dos principais exemplos citados por Gonçalves, e que também foi a fonte de estudo de onde saiu o conceito documentos de trabalho, é o artista Francis Bacon. Seu ateliê, conhecido por ser repleto de materiais e informações que ocupam todas as superfícies da área de trabalho é também gatilho para suas produções (figura 87). Em uma entrevista, Bacon afirma: “As fotografias não são somente pontos de referência; muitas vezes elas são detonadoras de ideias” (SYLVESTER, 2007, p. 30).

Bacon acumulou uma variedade surpreendentemente ampla de material impresso, incluindo revistas e livros sobre touradas, jardinagem, boxe, o reino animal, arte, livros médicos, instantâneos privados e reproduções de suas próprias pinturas. Hoje, sua

estética peculiar é imediatamente reconhecível. Muitas vezes, o artista separava as publicações e cortava, dobrava e pintava as demais folhas soltas. Outros itens ficaram sujos de tinta, amassados e esfarrapados simplesmente por estarem expostos à dinâmica do estúdio. Sabemos hoje que essas imagens não serviam apenas a Bacon como gatilho para idéias, mas também formavam pontos de partida diretos para suas imagens. (<https://www.francis-bacon.com/artworks/studio/7-reece-mews>)

Seus recortes de revista eram colados em superfícies mais resistentes (figura 89) e revisitados continuamente durante a produção, mesmo que não fossem o alvo de suas pinturas. Essa “desorganização” não se estendia para os outros ambientes, como a cozinha (figura 88), que tinha um aspecto notavelmente limpo e organizado em contraponto ao chão e paredes do seu ateliê, o que nos faz perceber que esse cenário era para Bacon parte importante na sua construção pictórica. Segundo Gonçalves,

(...) no método de trabalho de Bacon o chão de seu atelier representava uma fonte importante de informação para a realização de suas pinturas e marcava de forma contundente o seu contexto de produção, sendo possível tomá-lo como documento de trabalho em si. (GONÇALVES, 2020, p. 21)

Frequentemente percebemos casos em que o artista e o ambiente se influenciam mutuamente, como ocorria com Francis Bacon. No ateliê/arquivo do artista Paulo Bruscky (figura 90), habitam milhares de materiais



Figura 88: Cozinha do estúdio de Francis Bacon em 7 Reece Mews.



Figura 89: Material de estúdio Bacon, três fragmentos montados sobre cartão. Fonte: www.francis-bacon.com/artworks/studio/7-reece-mews/three-fragments.

guardados e colecionados pelo artista. Coleção do grupo *Fluxus*, do grupo *Gutai*, vídeos de artista, arte correio, mais de 1000 livros de artistas, publicações coletivas, além de objetos encontrados na rua e objetos comprados, propostas, projetos seus e de outros artistas. Tudo fica reunido no mesmo espaço de trabalho de Bruscky, “tudo se toca e, não raro, fronteiras que apartam técnicas, períodos, autorias e nacionalidades se desmancham ou se confundem” (ANJOS, 2010, p. 228). É no mesmo espaço que documenta, propõe e guarda a documentação dessa proposição, tudo funciona em uma espécie de *looping*, são esses materiais, que podem ser vistos como *documentos de trabalho*, que Bruscky guarda, consulta e retoma, que desencadeiam novas proposições. Segundo o curador Moacir dos Anjos: “Tudo o que produz é resultado do contato permanente com esse acervo” (Ibid.).

Com base nessa prática de coleta de materiais e do acúmulo de excessos no ateliê, já conhecido no processo do artista Francis Bacon e também de Paulo Bruscky, penso também no artista Kurt Schwitters com a *Merzbau* (figura 91), construída na sua própria casa com elementos que ele ia coletando na rua, pequenos papéis, *tickets* de metrô, objetos que iam se incorporando a uma estrutura que começou em um cômodo de sua casa/ateliê e foi se espalhando para os outros ambientes. Após ser destruída por um ataque aéreo em 1943, seis anos após Schwitters ter ido para Oslo em decorrência da Guerra, ele seguiu coletando



Bruscky em Recife

Figura 90: Ateliê de Paulo Bruscky em Recife.

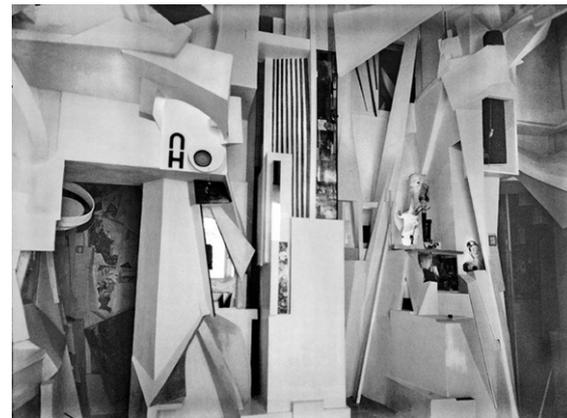


Figura 91: Kurt Schwitters. *Merzbau*. Photo: Wilhelm Redemann, 1933. © DACS 2007

materiais e construindo a *Merzbau* nas diversas cidades em que morou (Hannover, Kijkduin, Lysaker, Hjertøya, Douglas, Elterwater), carregando-a ao seu redor como uma concha de caracol¹⁴.

O homem que nunca jogou nada fora, de Ilya Kabakov (figura 92), faz parte da instalação *Ten Characters*, exposta em Nova Iorque, em 1988. Kabakov cria um personagem que habita esse espaço como o de um apartamento, e que, assim como os outros habitantes fictícios, tem uma obsessão, a de não se desfazer de



Figura 92: Ilya Kabakov. *The man who never threw anything away* (Ten Characters, 1985-88).

14 Tate Papers Autumn 2007 © Karin Orchard. Original: Carrying it around him like a snail-shell.

nada. Ele faz uma organização rigorosa desses materiais, também banais, que ficam etiquetados, dispostos em mesas, vitrines e gavetas de armários, semelhantes aos *Wunderkammer*, gabinetes de curiosidades, que foram os precursores do colecionismo nos séculos XVI e XVII, nas casas dos nobres um quarto era destinado a guardar objetos raros e surpreendentes (STARACE, 2015).

3.2 Relações entre objeto e memória

Naturalmente o contato com esses objetos encontrados me despertam curiosidade acerca de sua origem e significados atribuídos a eles pelas pessoas a quem pertenciam. Cada um de nós pode ser reconhecido pelos muitos objetos que possui, segundo Giovanni Starace (2015), neles podem ser rastreados os sentimentos psíquicos da própria história pessoal, eles são uma representação viva dos processos que atravessamos. Os objetos também podem ser escolhidos como representantes de algum evento, em que ele assume a importância daquele acontecimento, um significado, uma função além daquela destinada à sua materialidade, uma projeção.

Nesse sentido podemos relacioná-los às relíquias que, às vezes, são materiais muito simples e objetos comuns que adquirem um valor sagrado devido à pessoa que

o possuiu, o objeto carrega essa essência da pessoa adorada, sua posse é como ter algo do outro consigo, como se a pessoa estivesse próxima.

No romance *O Museu da Inocência* (2008) de Orhan Pamuk, o protagonista Kemal reencontra sua prima distante chamada Fusum, por quem se apaixona profundamente. Os dois começam um relacionamento secreto em um apartamento que servia como depósito para antigas lembranças da família de Kemal. Após alguns meses, quando Kemal oficializa seu noivado com outra mulher, a família de Fusum decide deixar a casa onde moravam para afastar os dois amantes. Privado de ver Fusum, Kemal começa a frequentar o apartamento onde costumavam se encontrar e manipula diversos objetos que remetem à sua conexão com Fusum. Esses poucos objetos oferecem a ele um certo conforto e ajudam a reavivar as lembranças dos momentos compartilhados entre eles.

Nesses objetos e materiais que Fusum tocou, Kemal depositou suas memórias. O contato com essa pequena coleção permitia que ele sentisse sua presença novamente e revivesse os sentimentos daquele tempo. Gradualmente, Kemal desenvolveu uma dependência desse contato. Quando ele finalmente reencontra a família de Fusum, começa a visitá-los quase diariamente, jantando com eles, assistindo televisão, tudo com o objetivo de ficar perto dela. Ao longo dessas visitas, que duraram sete anos, Kemal passa a subtrair diversos

objetos do cotidiano da casa, um impulso incontrolável que se tornou parte de sua rotina. Para ele, era necessário reunir material suficiente para suprir a ausência dessas pessoas no futuro.

Cada objeto subtraído carregava consigo a memória de uma ocasião específica. As coleções eram diversas e incluíam itens variados, como bitucas de cigarro fumadas por Fusum, que revelavam seu estado de espírito pela forma como foram apagadas; copos e garrafas de refrigerante que ela havia usado; cachorros de porcelana que decoravam a televisão; frascos quase vazios de colônia; saleiros, entre outros. Esses objetos formaram uma extensa coleção no apartamento onde eles se encontraram sete anos antes.

Após a morte de Fusum, essa coleção foi levada ao Museu da Inocência, construído por Kemal na casa onde vivia Fusum, da qual os objetos foram subtraídos. Eles se tornaram guardiões de memórias. Kemal, incapaz de se afastar desse lugar, passou a morar no museu para que pudesse sentir constantemente a presença de Fusum por meio dos objetos e memórias que eles evocavam.

Essa relação de simbiose que algumas pessoas sentem em relação a determinados objetos ou à casa, como traz Bachelard, quase sempre está ligado à uma preservação de memórias, que podem envolver a infância na casa natal e tudo que a compõe (BACHELARD, 1998); ou quando os próprios objetos da casa representam

uma relação, como o casamento (STARACE, 2015); ou quando é impossível jogar fora objetos de uma pessoa querida que partiu, pois aqueles objetos parecem ser a própria pessoa, e desfazer-se deles parece um ato de se desfazer de uma parte da pessoa a qual ele pertencia, como nos casos trazidos por Giovanni Starace no livro *Os objetos e a vida: Reflexões sobre as posses, as emoções, a memória*.

Os objetos que compõe uma casa, um quarto, um escritório ou um ateliê, têm o poder de descrever um perfil e acompanhar suas mudanças. Tomando por exemplo o quarto destinado a um membro da família, ele vai se moldando e se adaptando ao longo do tempo, dos novos acontecimentos e interesses. Ele se modifica como a criança e passa a representar aquilo que ela é ao longo de seu desenvolvimento, passando pela adolescência e fase adulta. Mas alguns objetos sobrevivem a essas mudanças de personalidade, eles se tornam atemporais, trazem a lembrança de uma identidade que se manteve viva ao longo dos anos (STARACE, 2015).

Sempre procuro guardar os objetos que encontro, estudá-los e compreender o motivo de terem sido conservados por tantos anos. Por trás de cada um há uma história, uma memória do próprio objeto, segundo Franco La Cecla no livro *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti* (1998) ocupar-se dos objetos significa admitir que “não somos apenas nós a ver o mundo, mas que

também ele tem um olhar que cabe a nós ativar” (LA CECLA, 1998, p.31).



Figura 93: Christian Boltanski. *Álbum fotográfico da família D.*, 1939-1964 1971. 220 x 450 x 4 cm. Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne. Foto: André Morin.

Na obra de Christian Boltanski, os objetos desempenham um papel fundamental ao contar histórias sobre pessoas: pessoas desaparecidas, anônimas e esquecidas. O artista também apresenta fotografias retiradas do álbum de uma família específica¹⁵ (figura 93), que funcionam como um espelho para o espectador, permitindo-lhes reconhecer a si mesmos e seus familiares

15 *Album de photographies de la famille D.*, 1939-1964. 1971. Boltanski pediu emprestado ao seu amigo Michel Durand, seus álbuns de família. Ele ampliou 150 dessas imagens em preto e branco, em formato horizontal, e tentou reconstituir uma ordem cronológica. As fotos foram ligeiramente ampliadas, um pouco desfocadas, mal enquadradas e colocadas em molduras de lata que lembram aquelas fixadas nos compartimentos dos trens da época. Catálogo: Boltanski: Faire son temps. 2019, p. 7.

nas situações e lugares retratados. Tanto os objetos quanto as fotografias têm o poder de ativar memórias e fazer com que recordemos as pessoas que possuíam o objeto identificado. Como Boltanski afirmou: “Estamos constantemente apresentando um espelho ao visitante, que é refletido de forma diferente porque cada um vai reconstruir o que quiser com base em sua própria experiência.”¹⁶ (Boltanski: Faire son temps. 2019, p. 12)

Um tema central abordado por Boltanski em seu trabalho é a noção de perda. Ele explora diferentes formas de perda, incluindo a perda de objetos, lembranças, conhecimento e até mesmo corpos. Esses elementos são retratados em diversas instalações. Nas obras de Boltanski, objetos, listas de nomes e fotografias são utilizados como dispositivos que evocam a dimensão imaterial e invisível da rememoração. Eles se tornam símbolos que representam a presença ausente de pessoas e eventos passados, caracterizando sua obra como uma luta contra o esquecimento.

Em *A casa ausente* (1990) (figura 94), o artista torna presente o imaterial. Torna visível aquele que está ausente, nesse caso, os moradores de casas que foram destruídas na Guerra. Através de buscas feitas nos

¹⁶ On présente constamment un miroir au visiteur qui est différemment reflété parce que chacun va reconstruire ce qu’il veut par rapport à son vécu. Mais pour moi, la seule manière de travailler, c’est dans la reconnaissance de chaque personne qui me voit. (Tradução minha). Boltanski: Faire son temps. 2019, p.12.



Figura 94: Christian Boltanski. *A casa ausente*. 1990.

arquivos e com ajuda de colaboradores que “vasculharam livros de endereço, relatos de bombardeios, registros de posses, registros de incêndios, registros de deportação e as árvores genealógicas do registro de famílias do Reich” (ASSMANN, 2011, p. 404), Boltanski encontrou diversas informações sobre as famílias que viveram em prédio durante a Guerra. As placas foram afixadas no edifício ao lado do vão que outrora era ocupado por esse prédio, na altura da localização dessas casas, contendo o nome dos moradores e o tempo que

permaneceram ali até sua destruição pela bomba. Esse trabalho não só torna presente o destruído, como também transforma em local histórico esse espaço até então esquecido.

A partir de 1973, Christian Boltanski começou a desenvolver inventários utilizando objetos, roupas, fotografias, abordando assim temas como desaparecimento e memória. O artista explica que a ideia de realizar esses inventários surgiu a partir da intenção de criar retratos de pessoas por meio de seus objetos, semelhante a um álbum de fotografias. No entanto, esses retratos são caracterizados pela ausência da própria pessoa, sendo, nas palavras do artista, retratos *post-mortem*.

Nos inventários, Boltanski geralmente faz referência a pessoas anônimas, revelando apenas o primeiro nome, a primeira letra do sobrenome (por exemplo, Michel D., François C.) ou, às vezes, nem mesmo mencionando o nome (como “a mulher de Bois Colombes”).

Eu nunca quis falar sobre heróis, mas sim sobre pessoas comuns, pois cada uma é única e tem histórias para contar. A Grande História está nos livros, eu me interessei pela pequena história que torna cada indivíduo diferente. Eu até tive o desejo de criar um museu para cada pessoa. Todo mundo é interessante, pegamos alguém ao acaso e ele se torna extremamente fascinante. Todos esses inventários têm várias aberturas, vários significados, e, entre outros,

a etnologia.¹⁷ (Boltanski: Faire son temps. 2019, p.8)

Ele busca destacar a singularidade e a importância de cada indivíduo, enquanto simultaneamente ressalta a efemeridade da existência terrena. Como ele expressa: “Lembramos do nosso avô, mas não do nosso bisavô. Todo esse mundo é notável e, ao mesmo tempo, todo esse mundo é tão rapidamente esquecido”¹⁸.

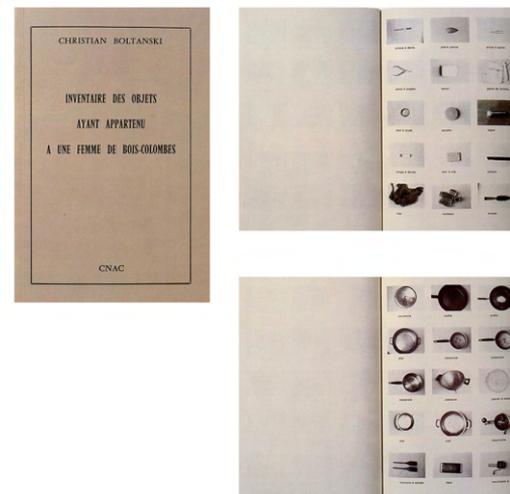


Figura 95: Christian Boltanski. *Inventário de objetos que pertenceram a uma mulher de Bois-Colombes*. 1974.

17 Je n'ai jamais voulu parler de héros mais de gens communs par chacun est unique et a des choses à raconter. La Grande Histoire est dans les livres, je me suis intéressé à la petite histoire qui rend chacun différent. J'ai même éprouvé le désir de créer un musée pour chaque individu. Tout le monde est intéressant, on prend quelqu'un purement au hasard et il est extrêmement passionnant. Tous ces inventaires ont plusieurs ouvertures, plusieurs sens, et entre autres l'ethnologie.

18 On se souvient de son grand-père mais pas de son arrière-grand-père. Tout ce monde est remarquable et en même temps, tout ce monde est tellement vite oublié. Boltanski: Faire son temps. 2019, p. 11

Em um de seus inventários, Christian Boltanski reuniu os objetos que pertenceram a uma mulher de *Bois-Colombes* (figura 95). Foram fotografados individualmente 310 itens diferentes, incluindo utensílios de cozinha, objetos diversos, roupas e ferramentas; todos organizados como documentos em um livro.

Semelhante aos inventários que Boltanski faz de pessoas anônimas, Sol LeWitt faz sua *Autobiografia* (figura 96). Um livro de artista, composto por fotografias em preto e branco de sua casa e estúdio. As fotografias nos conduzem a um passeio pelo universo do artista através dos objetos que o compõe.

Algo que se repete nos inventários de Boltanski, na autobiografia de LeWitt é a grade. Essas imagens exibidas lado a lado, possibilitam que vários objetos sejam apreendidos e comparados entre si, dando ritmo a essa narrativa.



Figura 96: Sol LeWitt. *Autobiography*. New York City, USA: Multiples, Inc., 1980. [130] pp., 26 x 26 cm.



Figura 97: Naomi Tereza Salmon, *Asservate*, 1995.

A artista Naomi Tereza Salmon, em sua obra *Evidências* (1995) (figura 97), tem como objetivo evocar a memória daqueles que foram vítimas nos campos de concentração por meio de seus objetos pessoais. “As dimensões experienciais do campo de morte como cena de crime, museu e memorial entrecruzam-se na sua seleção dos objetos.” (ASSMANN, 2011, p. 406). As peças fotografadas resultaram no álbum *Asservate* (1995), que apresenta fotografias de resquícios das posses das vítimas, como pentes, escovas de dente ou pincéis de barbear fotografados em fundo branco, dispostos lado a lado.

Desde o momento em que as vítimas chegavam aos campos de extermínio, seus objetos eram confiscados e reprocessados com fins profanadores, por exemplo, rolos da *Torá*, que segundo a lei cerimonial judaica não poderia tocar o chão, eram transformados em palmilhas, ou ainda em carteiras e envelopes de despacho. Segundo Assmann,

O reprocessamento material se tornou ato simbólico do extermínio por excelência à medida que a destruição foi substituída por produção, de tal forma que os traços materiais das vítimas se diluíam em novos produtos e com isso podiam ser apagados completamente. O extermínio psíquico, por um lado, fora reforçado e seu resultado tornou-se irreversível. O extermínio simbólico, por sua vez, pode ser desfeito retroativamente, pelo menos um pouco, à medida que se pode devolver aos objetos desgraçados a sua dignidade, mesmo sem obscurecer os traços do crime. (2011, p. 406)

Esses objetos carregam vestígios de violência, servindo como evidências dos crimes cometidos contra aqueles a quem pertenceram. No interior do campo, esses objetos passavam de vítima para vítima após seu assassinato, o que torna quase impossível rastrear o seu primeiro dono. Eles trazem uma memória coletiva, soma-se em sua superfície o terror do tempo passado com cada uma dessas pessoas. Eles são fotografados por Salmon e catalogados como resíduos do extermínio.

Aqui, tanto nos trabalhos artísticos apresentados como nas obras literárias, fica evidente a importância dos objetos como portadores de memórias. Ao encontrá-los nesta etapa da pesquisa, tive maior clareza em relação à minha conexão com objetos, casas e a memória de outras pessoas. Iniciei essa pesquisa com objetos que descobri há anos e que decidi preservar, pois carregavam algo daqueles a quem pertenceram - eram testemunhas de histórias que foram esquecidas. Através

da pesquisa poética, escolhi dar voz a essas histórias, um pouco conhecidas por relatos e fotografias, mas em grande parte suposições que alimentam minha curiosidade e movem minha busca por mais informações.



Figura 98: Gravura da série *Composição III*. "Lembrança do meu querido pai.". Litografia waterless sobre papel artesanal. 2019.

3.3 Arquivo e lixo

Durante o trabalho com os objetos, deparei-me com o capítulo *Além dos Arquivos* no livro *Espaços da Recordação* de Aleida Assmann. Nesse capítulo, a autora aborda a relação entre o arquivo e o lixo, aproximando-os. Existe uma fronteira tênue que pode ser facilmente transgredida por ambos os lados: objetos que não são arquivados acabam sendo descartados como lixo, e objetos do arquivo eventualmente são destinados ao lixo.

Essa dinâmica de “gangorra” entre o lixo e o arquivo é algo com o qual me deparo tanto no trabalho com os objetos como nos objetos presentes em minha casa, que passam por análises periódicas para determinar se devem permanecer ou serem descartados. Surgem então questões importantes: É útil e necessário que esse objeto ocupe esse espaço? Pergunta que recebo com frequência e que me coloca em uma posição desafiadora de decidir o destino de cada objeto, se ele deve permanecer no arquivo ou ser considerado lixo.

É evidente que essas escolhas são altamente pessoais. Eu mesma criei um arquivo de objetos que seriam considerados lixo por outras pessoas, pois esses objetos têm um significado especial para mim. No entanto, é importante reconhecer que, se não fosse minha intervenção, esses mesmos objetos provavelmente acabariam em um aterro sanitário.

Fazem parte do lixo aqueles objetos que foram “excluídos” do ciclo de utilidade depois de terem sido completamente utilizados, destruídos ou substituídos por objetos mais novos. Com a perda do valor de uso, tanto a função, quanto o significado de um objeto também se perdem. (ASSMANN, 2011, p. 411)

Os objetos que mantenho em meu arquivo pessoal não são selecionados com base em seu valor funcional. Opto por guardá-los devido ao seu valor temporal, imagético ou por despertarem algo em mim que não consigo explicar no momento. Um exemplo é uma sombrinha antiga com seu tecido totalmente rasgado (figura 99), ela já não serve mais ao seu propósito original. Apesar disso, ela ocupa um lugar importante em



Figura 99: Caroline Veilson. *Sombrinha*. Fotografia digital. 2018.

meus arquivos. O fato de ter escapado repetidamente do lixo confere a ela uma espécie de sobrevivência, em outras mãos, a qualquer momento, seu destino poderia ser alterado.



Figura 100: Caroline Veilson. Saquinhos de chá cortados no tamanho 3x4. Foto: Bruno Tamboreno.

Minha coleção de saquinhos de chá fica frequentemente nessa linha divisória, algo que escapa ao lixo para se tornar *documento* e suporte. Sobras e tiras de papel também são cuidadosamente guardadas, pois são frequentemente buscadas para serem utilizadas na fabricação de papel artesanal. Assim, o que poderia ser considerado lixo se transforma em algo novo.

Essa prática de transformar o lixo em algo de utilidade e valor remonta ao século XIX, quando a coleta de

retalhos de tecidos era feita para abastecer as fábricas de papel. Baudelaire, em seus escritos, aborda a figura do *chiffonnier*, ou catador de farrapos, como uma espécie de colecionador que se aventura pela cidade ao final do dia, buscando os farrapos que encontra pelo caminho.

Aqui está um homem que está incumbido de coletar os refugos de um dia da cidade grande. Tudo aquilo que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou, tudo o que destruiu: tudo isso ele coleta e organiza. Ele administra os arquivos do excesso, a sala de quinquilharias do lixo. Ele faz uma triagem e escolhe com cuidado. Como um avarento faz com tesouros, ele coleciona o lixo que, se a bocarra do deus da indústria abocanha, transforma-se em objetos de uso e de desfrute.¹⁹ (Ibid., p. p.413)

Ilya Kabacow é um artista que tem uma relação muito próxima com o lixo no seu trabalho. Assmann (2011) destaca que segundo o que descreve o próprio artista em *Soppelmannen / The Garbage man [A escória]*, essa conexão foi gradualmente desenvolvida através de sua exposição constante ao lixo durante o tempo em que possuía um ateliê no sótão de um prédio. Ao percorrer seu caminho até lá, ele se deparava com o lixo em várias situações,

19 Charles Baudelaire, *Du Vin et du Haschisch*. P. 249-50, apud ASSMANN, 2011, p. 413.

seja passando pelos tonéis de lixo na entrada; seja pelo pátio coberto de sujeira e restos de tudo que é coisa; seja passando pelos baldes de lixo às portas dos apartamentos ao subir as escadas até o quinto andar; seja passando pelo zelador, que trazia sacolejando um balde de ferro pesado cheio de lixo pela escada de pedra abaixo (...) o último passo era passar pelo depósito de quinquilharias inúteis o só-tão assim que chegasse ao seu ateliê. (Ibid., p. 420)

Depois de um tempo começou a olhar para o seu próprio lixo, “começou a coletar seu papel reciclado aromatizado por memórias, papel esse que começou a reconhecer como a última e preciosa garantia de tantas lembranças.” (Ibid., p. 420)

O lixo com o qual Kabakow trabalha “são relíquias de sua própria vida, organizadas e preservadas por ele como suportes para lembranças e provas materiais.” (Ibid., p. 421), são arquivos, pastas que armazenam diversas informações que são testemunhos de sua vida, em cada pasta há uma lista enumerando tudo que ali contém. Segundo o artista:

Cada papel nos “dá uma alfinetada”: ele nos lembra de um determinado momento de nossas vidas. Separar-se de todos esses pontos, de todas essas marcas e provas em papel significaria separar-se de suas lembranças. Nas nossas lembranças, na nossa memória tudo é importante e tem significado. Todos esses pontos de lembrança interligam-se entre si e constroem ligações e cadeias em nossa memória que, em última análise, compõem a nos-

sa vida, a história das nossas vidas.²⁰ (Ibid., p. 422)

Segundo Assmann, a arte de Kabakow torna completa a transubstanciação de lixo em material inarquivável e de material inarquivável em arte. (2011, p. 425)

Tento criar uma espécie de arquivo com os materiais que encontro, formando uma linha do tempo de outras vidas. Não há muitas memórias minhas que eu guarde assim tão rigorosamente, vejo nesses materiais encontrados uma maneira de conectar-me com narrativas que não são necessariamente minhas, mas que despertam minha curiosidade e imaginação. Cada objeto encontrado é como uma janela para uma história desconhecida, uma lembrança perdida ou um momento esquecido.

Hoje, esses objetos adquirem valor de *documentos* com uma ideia de vestígio²¹, eles são testemunhas da existência dessas pessoas. De acordo com Anne Bénichou (2013), o documento e a obra muitas vezes se misturam e se confundem. O documento, em uma abordagem mais tradicional, sempre deve ser o vestígio da obra, nos museus eles são classificados e guardados em lugares distintos. No entanto, em alguns casos,

20 Ilya Kabakow, SHEK Nr. 8, Bauman-Bezirk, Moskau [SHEK nº 8, Distrito Bauman, Moscou]. Org. por Günter Hirt e Sascha Wonders. Leipzig, 1994, p. 111.

21 BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que também são obras... Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, p. 171-191, dez. 2013.

ocorrem inversões, em que o documento surge antes da obra, algo frequente na arte conceitual. Segundo LeWitt, a ideia vale tanto quanto a obra (LEWITT, apud. BÉNICHOU, 2013, p. 177).

Bénichou constata que “na arte contemporânea o caráter segundo do documento em relação à obra não é mais o modelo dominante.” (2013, p. 182). O documento passa a existir no processo artístico antes mesmo da obra, eles são, por vezes, motores para que ela ocorra, ou aparecem nela sutilmente e de forma inconsciente. O documento assume um papel mais proeminente, não apenas como um registro posterior da obra, mas como parte integrante do próprio processo criativo.

Além do arquivo e documento, penso nesses objetos como uma coleção. Segundo Baudrillard (2009, p. 94), todo o objeto tem duas funções, a de ser utilizado e a de ser possuído. Quando utilizo algo por sua finalidade, como um refrigerador para refrigerar, trata-se de uma mediação prática, não é um objeto é um refrigerador. Apenas um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo pode ser possuído.

O objeto estritamente prático toma um estatuto social: é a máquina. Ao contrário, o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção. Cessa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornar "objeto". (BAUDRILLARD, 2009, p. 94)

De acordo com Jean Baudrillard, a coleção pode ser entendida como uma organização mais ou menos complexa de objetos que se relacionam entre si, e que foram abstraídos de sua função original. Nesse sentido, posso estabelecer uma analogia entre minha relação com os objetos presentes no apartamento em que vivi e a de um colecionador. Meu interesse recai sobre objetos que são exclusivos daquele lugar e que carregam consigo essa história. No entanto, diferentemente do colecionador tradicional, cujo objetivo é manter seus objetos ordenados, limpos e intocados, faço deles uma coleção de registros fotográficos, trabalhos artísticos e objetos de estudo. Eles são ao mesmo tempo documento e coleção.

Diferente do colecionador que busca peças para sua coleção, estas peças chegaram até mim sem que eu as procurasse, obviamente esse encontro despertou um interesse em buscar mais peças que se encaixassem nessa história, porém o território de busca estava ao meu alcance, ele era a casa onde eu vivia e que mesmo após tantos anos vivendo lá sempre descobri algo novo, que conseqüentemente entravam para essa coleção.

Ao contrário de algumas coleções tradicionais, que têm uma meta a ser alcançada, como todas as peças existentes daquela série, eu não tinha um alvo, a busca por algo específico. A busca por objetos era guiada pelo propósito de construir uma teia de informações e

buscas de significados. Tudo o que encontrava ao longo do caminho contribuía para essa coleção em constante evolução. No entanto, muitas coisas escaparam da minha coleção. Através dos relatos da minha tia, antiga moradora do local, descobri que muitos objetos foram descartados antes da minha chegada, o que me traz certo sentimento de perda, objetos que eu soube da existência e que escaparam à minha presença e documentação.

O colecionador tem um ímpeto de completar sua coleção, o motor de sua existência é, muitas vezes, achar a peça final. Baudrillard aponta que essa busca incessante pode ser vista como algo melancólico, afinal a busca pelo elemento faltante é o que mantém o colecionador vivo e apaixonado e que “a presença do objeto final significaria no fundo a morte do indivíduo”. (Ibid., p. 100)

A relação entre o colecionador e o objeto muitas vezes começa de forma não intencional, sem uma intenção específica de iniciar uma coleção. É algo que acontece de forma espontânea, em que o colecionador adquire um objeto e, sem perceber, acaba se envolvendo em uma busca contínua por outros objetos. Mieke Bal aborda essa questão do colecionismo e ressalta a dificuldade em identificar o momento em que um indivíduo começa efetivamente uma coleção, uma ação que só pode ser percebida retrospectivamente.

Mesmo quando uma pessoa sabe que tem mentalidade de colecionador, a categoria de objetos que cairão sob o feitiço dessa atitude não pode ser prevista. O indivíduo um dia percebe uma ânsia que só pode ser percebida depois de desenvolvida o suficiente para tornar-se perceptível.²² (BAL, in CARDINAL, 1997, p. 101)

Ao analisar minha chegada nessa casa, jamais imaginaria que iria me envolver tanto com um lugar que no princípio parecia opressor, tanta coisa que se impunha à minha presença desconhecida, nada ali era familiar, ninguém nos retratos era reconhecível. Foi o tempo que me modelou a esse espaço e que possibilitou essa conexão, nada foi de imediato, foi uma construção gradual, como se houvesse uma mútua confiança entre mim e os objetos lá encontrados.

22 BAL, Mieke. Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In *The Cultures of Collecting*, editado por John Elsner e Roger Cardinal. Editora: Reaktion Books. 1997, p. 101.

A CASA E OUTROS ESPAÇOS

Neste capítulo, busco refletir sobre o espaço da casa, visitando e aproximando as variadas formas de habitar que encontramos na natureza.

Durante a parte inicial dessa pesquisa, a casa tornou-se espaço de percepção e criação. A quantidade de horas que se somaram dentro do mesmo lugar, devido ao confinamento, proporcionou uma melhor apreensão desse espaço, uma conexão quase simbiótica com a casa. O tempo pareceu mais lento nesses dias em que não precisamos sair de casa, o corpo desacelerado pode perceber sutilezas desse espaço. Tratava-se do mesmo espaço que habitei por tantos anos e, também, já não é mais. Algo se modificou após ser resignificado nesse novo ritmo.

Cada armário e gaveta trazem em si uma memória, um segredo, como diria Bachelard, “são órgãos da vida psicológica secreta. (...) são objetos-sujeitos” (BACHELARD, 1998, p. 91). São segredos que tentei desvendar, narrativas ficcionais que se desenvolveram ao manusear esses objetos que ali se abrigavam.

Mas em que gavetas moram os meus segredos? Há

um limite pouco claro de onde habitam as memórias e onde as projeto. Essa relação se formou com a casa e com tudo o que dela faz parte, com memórias que se misturaram durante todos esses anos, nada do que encontrei ali foi descartado ou substituído. Todos os objetos são guardados como índices da presença do outro, uma comprovação da sua real existência nesse mesmo espaço.

Uma permanência impermanente dos espaços se apresenta para mim ao percorrer uma linha do tempo nos álbuns de fotografia encontrados no apartamento. Elas revelam a movimentação arquitetônica da cidade e o desenvolvimento das árvores na praça em frente, mas dentro do apartamento a estrutura segue a mesma, percebo alguns móveis sendo adquiridos, mas num intervalo de aproximadamente meia década o espaço interno permanece intacto, com as memórias impressas nesse espaço e nesses objetos tão carregados de afeto. Faço neste lugar uma espécie de toponálise²³,

²³ “Estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1998, p. 202).



Figura 101: Caroline Veilson. Casa de João de Barro, Bagé. Fotografia digital. 2021.

que se estende a outros espaços quando passo a habitar pelo período de três meses uma casa em Bagé/RS. Saindo da verticalidade do apartamento, passo a explorar o espaço através de outras percepções; o contato com a rua torna-se distante, ao contrário do apartamento, que pela janela via o movimento constante da cidade. As caminhadas diárias pelo pátio que se encontrava abandonado há anos pelos antigos moradores revela também seus segredos, assim como os armários da casa.

Além das diversas plantas nativas e árvores de proporções gigantescas, são os pequenos animais e suas tocas que chamam minha atenção e ganham seu lugar nesse capítulo. Pude nesses meses, observar de



Figura 102: Caroline Veilson. Concha, Bagé. Fotografia digital. 2021.

perto os habitats dos animais que ali viviam, possíveis tocas construídas nas raízes das árvores, ninhos, casas de João-de-barro sendo construídas pelo movimento coordenado e repetitivo do casal de pássaros que se revezava (figura 101); formigueiros e cupinzeiros, tocas cavadas com um círculo perfeito uma na terra, que desconheço seu habitante, e uma no tronco de um cinamomo, pertencente ao zangão, que saiu com seu zumbido daquele lugar inesperado.

Mas dentre todas as casas de animais encontradas nesse espaço, a que mais me chamou atenção foram as conchas vazias de caramujo, abandonadas por seus habitantes (figura 102). Encontrei uma grande quantidade por toda a extensão do terreno, mas nenhuma

habitada; já era primavera, em uma manhã de sol encontrei uma há pouco desabitada, ainda brilhava, indicando a proximidade de seu dono, um ser tão mole que produziu uma casa tão rígida, moldada ao e pelo corpo de seu construtor, assim como o ninho que adquire o formato que vemos pela pressão do corpo do pássaro enquanto o constrói. Segundo Bachelard:

é o próprio corpo do pássaro e o seu peito com o qual ele aperta e comprime os materiais até torná-los absolutamente dóceis, até misturá-los, sujeitá-los à obra geral. A casa construída pelo corpo para o corpo, assumindo sua forma pelo interior, como uma concha, numa intimidade que trabalha fisicamente. (1998, p. 113)

Vemos que as casas, as habitações em geral, carregam em algum nível uma marca de seu dono, algo que fala de quem ali habita ou habitava. Na casa de Bagé ocorreu uma situação muito semelhante a que eu encontrei no apartamento em Porto Alegre. Ela também era uma casa de “colecionadores de memórias” na forma de objetos, mas estranhamente esses objetos também foram deixados na antiga morada. Através deles, pude então conhecer um pouco da história daquele lugar e daquelas pessoas, são memórias que se conservam de lugares que não existem mais, resquícios de uma antiga correaria da cidade, da qual se conserva ainda uma antiga máquina registradora (figura 103), vitrines, araras, mesas, cabideiros, uma balança vermelha e armários antigos da família. Todos esses itens foram destinados

ao galpão, expostos às intempéries, diferente do apartamento, essas memórias do outro, foram destinadas a se acabarem pela ação do tempo.

Nesse curto tempo de residência em que dividi espaço com esses objetos, busquei captar deles uma imagem, uma impressão. Incorporá-los à minha pesquisa parece justo, pois durante esse tempo afetamos um a existência do outro, como diz Georges Didi-Huberman (2010), aquilo que vemos nos devolve um olhar de igual ou maior intensidade, “quando vejo algo, ele me devolve esse olhar com questões que causam uma tensão incômoda e essencial entre observador e objeto” (p. 29).



Figura 103: Caroline Veilson. Máquina registradora, Bagé. Fotografia digital. 2021.

Esses objetos me afetaram nesses meses, não sei se por seu valor estético e histórico estarem sendo postos em cheque, visto que foram destinados ao acaso da resistência, se por um descaso com a memória do outro carregada por esses objetos que se tornaram obsoletos na sociedade contemporânea de consumo, em que o velho é substituído pelo novo sem nenhum questionamento, ou se pelo fato de esses objetos ainda existirem lá isso não seria testemunho de assegurar que algo dessas memórias possam resistir ao mal tempo? Talvez seja uma forma de postergar o ato de se desfazer de algo, como se aquele objeto representasse a própria pessoa a quem pertenceu. Giovanni Starace traz uma história do livro *Le storie degli altri* de Anne Tyler, que conta sobre uma senhora que havia perdido o marido há muitos anos e contrata um jovem para ajudar na limpeza da garagem. A mesa de trabalho dele seguia intacta, como se ele ainda fosse vivo, ele explica que:

A senhora Alford tinha a necessidade de guardar todos os objetos deixados pelo marido, sem exceção, até os parafusos enferrujados, amontoados em potinhos de vidro. É uma maneira de manter, em vida, a ligação com uma pessoa querida, para proteger a integridade da memória, talvez até manter vivos fragmentos da pessoa que se foi. (STARACE, 2015, p. 87)

Essas são apenas impressões e deduções sobre esses objetos que, assim como no apartamento, se apresentam diante de mim ao habitar esses espaços, inseridos

no meu cotidiano são percebidos em sua potência de objeto-sujeito que fala sobre algo, que guarda segredos e memórias.

Enquanto me aprofundava no estudo da relação simbiótica entre a casa, seus objetos e o indivíduo me descobri também casa, gerando meu primeiro filho. Pude perceber essa conexão de total dependência e um vínculo vital que se desenvolve nessa relação, desde a gestação até os primeiros meses de vida de um bebê, quando ele ainda não se percebe como parte do mundo, pensa ainda ser um só, junto à mãe.

Ao longo do seu desenvolvimento, essa casa corpo se molda, cresce e se abraça ao bebê que sente esse acolhimento. Sua chegada ao mundo é o primeiro grande trauma, pois, de repente, o bebê se vê privado desse espaço seguro, quente e acolhedor. Ele agora deve respirar sozinho, alimentar-se autonomamente, e há um vácuo imenso ao seu redor, uma vez que o ambiente que o protegia já não existe mais. Assim, ele tenta encontrar maneiras de reconquistar essa sensação de segurança junto à mãe.

A mãe segue sendo casa após o nascimento do bebê, segundo a teoria da exterogestação. “Os seres humanos nascem mais cedo que os outros mamíferos, caso contrário a criança não passaria pela pélvis da mãe no momento do parto. Por nascerem imaturos, antes que seu sistema nervoso central esteja completamente amadurecido, os seres humanos demorariam então mais tempo para

andar em comparação às demais espécies animais, sendo extremamente dependentes de cuidados. A teoria da extero-gestação propõe que o bebê continue sendo “gestado fora do útero” por sua mãe por mais nove meses, o que implica em dormir junto ao bebê, amamentá-lo em livre demanda (sempre que a criança quiser, sem horários fixos) e carregá-lo junto ao se deslocar.” (HERNANDEZ, 2017, p. 56)

Essa relação entre o indivíduo e a casa, de segurança e proteção, está presente desde o início de nossas vidas. Assim como uma mãe fornece abrigo, cuidado e proteção para seus filhos, uma casa também pode ser vista como um refúgio onde as pessoas se sentem protegidas

Em *A Poética do Espaço* (1998), Gaston Bachelard descreve a casa como uma figura materna, atribuindo-lhe valores humanos. Ele destaca que a casa é um símbolo materno devido ao seu espaço acolhedor, nutridor e protetor. Bachelard explora a ideia de que a casa é mais do que um simples espaço físico, ela também possui uma dimensão simbólica e psicológica, evocando sentimentos de segurança, conforto e pertencimento. Ele analisa como os espaços da casa influenciam nossa percepção e experiência do mundo, bem como nossa imaginação e memória.

À medida que refletimos sobre essa relação, somos levados a reconhecer que a casa vai além de uma simples estrutura física; ela é um espaço onde a vida se desdobra, onde laços são forjados e onde a jornada do indi-

víduo se inicia e se desenvolve. Assim como uma mãe, a casa abriga não apenas nossos corpos, mas também nossas emoções e memórias.

NOVOS COMEÇOS

5.1 A casa

Os ritmos mudaram novamente, após o silêncio no período de quarentena, de isolamento e dedicação integral à pesquisa, surgiram novas demandas. A busca de uma nova casa e a mudança. Essas duas atividades me afastaram da produção diária, mas durante esse período pude vivenciar o encontro e reencontro com os objetos que habitavam a profundidade dos armários e gavetas nesse apartamento, fazendo uma espécie de catalogação e separação de tudo que ali estava para desta vez dispô-los em caixas que os levariam para outra casa, talvez pela primeira vez, habitariam um outro espaço.

A missão de esvaziar um apartamento cheio de objetos que não eram meus, que pudessem ser descartados sem culpa, torna-se extremamente difícil. Cada papel que encontro, escrito há 30 anos, com recados banais, como a quantidade de dinheiro dado a cada neto no Natal e outras coisas pessoais, me ajudam a construir esse personagem fictício que habitava essa casa, alimentado por todos esses rastros de memórias que consegui reunir ao longo desses anos.

Desde que a mudança de endereço começou a se concretizar, experimentei um profundo sentimento de separação e uma forte vontade de registrar tudo daquele lugar que me acolheu e trouxe inúmeras reflexões. Começando pelos elementos “fixos”, como o lustre, que era uma característica daquela casa e do qual eu desejava guardar uma lembrança. Projetei sua sombra (figura 104) e a preenchi com pontos da máquina de costura (figura 7). No entanto, cerca de um ano após minha mudança, o lustre foi removido do apartamento pela nova moradora. Não consigo precisar o motivo



Figura 104: Caroline Veilson. Processo para *Sombra II*. Foto: Bruno Tamboreno.

exato, mas creio que nem todas as pessoas desejam preservar elementos antigos como memórias e testemunhas históricas de um lugar.

Antes que o lustre fosse descartado, resgatei-o e optei por guardá-lo, pelo menos por enquanto, como uma lembrança. Aleida Assmann (2011) aborda a tênue fronteira entre arquivo e lixo, “que pode ser cruzada por objetos em ambas as direções” (p. 411). Agora, ele é um objeto despojado de sua função original, guardado em uma caixa após tantos anos de serviço como fonte de luz em um ambiente frequentado por inúmeras pessoas ao longo das décadas. Curiosamente, ele foi “traído” e descartado justamente por uma pessoa que cresceu vendo-o e que, quarenta anos depois, optou por não conviver com ele diariamente.

Hoje reflito com pesar sobre todos os pequenos objetos familiares que deixei guardados em gavetas, na esperança de que fossem descobertos e vistos com carinho. Será que, após tanto tempo conservados como memórias da presença do outro, eles também foram rotulados como lixo?

De fato, é difícil esperar que todas as pessoas tenham a mesma inclinação para colecionar e guardar objetos. A tarefa de preservar as coisas de outra pessoa pode ser desafiadora, uma vez que a decisão de não se desfazer de nada durante uma mudança pode ocupar espaço que já está ocupado pelas próprias posses da pessoa.

Eu cheguei nesse lugar sem muitas coisas, e reconheci naquilo que encontrei o peso do tempo, a marcas e memórias que julgava muito preciosas, mas que foram desprezadas por aqueles que as viveram.

A mudança de casa transformou-se então em uma mudança de bairro, devido ao espaço e necessidades dos três futuramente. Então passei a gestar uma vida e novo lar, as mudanças foram muitas e minha relação com aquela casa passou a não existir mais depois de 13 anos. Alguns destes objetos me acompanharam na nova casa, mas sinto tudo diferente, agora eles carregam mais de mim, ao serem acolhidos em um novo espaço, do que daqueles que os definiram no espaço onde encontrei. Objetos esses, que fizeram parte da minha pesquisa até aqui.

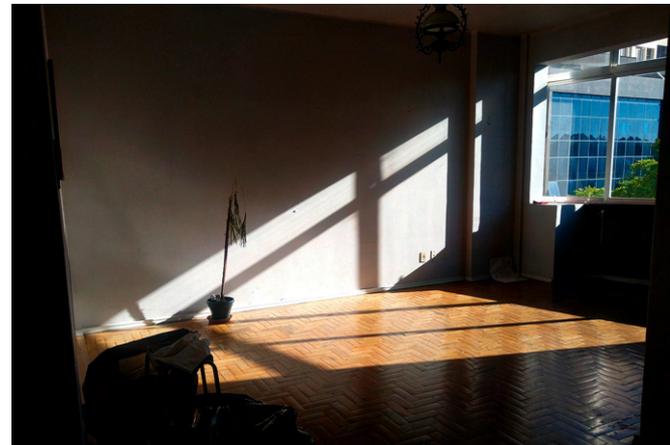


Figura 105: Caroline Veilson. A última foto da casa. 2022.

5.2 Ser casa



Figura 106: Caroline Veilson. Registro de processo de *Sombra* #23. 2022.

Durante o período de gestação, não tive nenhuma complicação, o que possibilitou continuar a desenvolver a pesquisa normalmente. Naturalmente, algumas dificuldades relacionadas à movimentação foram aparecendo ao longo dos meses, modificando algumas formas de trabalhar. Os materiais de trabalho também foram escolhidos de forma que não causassem nenhum dano nessa etapa, devido à sua toxicidade. Ao me despedir do trabalho com a prensa, devido à força necessária para impressão, comecei a trabalhar com o lápis de cor e com dimensões menores.

Nos trabalhos *Vaso 1 - Babosa* (2022-23) e *Vaso 2 - Maranta* (2023) (figuras 25 e 26), escolhi representar os vasos de plantas que me acompanharam de uma casa para a outra. As plantas já começavam a estranhar esse novo ambiente, a mudança de casa, de iluminação e de incidência de sol diária começou a afetar seu desenvolvimento. Passei então a registrá-las fotograficamente, com a intenção de documentar e preservar aquele momento de transição (figura 107).



Figura 107: Caroline Veilson. Documento de processo. 2022.

As fotografias viraram desenho, em uma descoberta lenta e gradual do material que agora me acompanhava no ateliê. Comecei reproduzindo um padrão de incisões com a cor, como se fosse uma gravura em metal, um traço ao lado do outro, alternando cores que pudessem trazer profundidade a essa imagem (figura 108). Um trabalho silencioso, repetitivo e, de certa forma, terapêutico nesses momentos de espera e de transformações.

Em seguida, os traços que se repetiam continuamente começaram a se unir, perdendo a semelhança com a gravura em metal. Passei a pensar o desenho, a cor, como uma pintura sobrepondo camadas. Ao desenho do objeto somou-se a sombra do mesmo, agora uma sombra dourada fazia parte das minhas composições. Uma parte da sombra é preenchida por pedaços de papel de chá cortados, que se aproximam da tonalidade



Figura 108: Caroline Veilson. Processo de desenho com lápis de cor. 2022.

dourada, mas sem refletir em uma área muito extensa. Busquei refletir de onde surgiu essa mudança a partir dos meus *documentos de trabalho*, aproximando-me de um objeto redescoberto na mudança, e que agora habitava conosco a sala de casa. Trata-se de uma bandeja azul com desenhos em dourado, que ficou guardada por anos, mas aos poucos foi me chamando atenção e começou a fazer parte da nossa convivência diária e possivelmente passou a fazer parte desses objetos me influenciando.

Indubitavelmente, o uso do azul e do dourado também remete ao artista Yves Klein e sua busca pelo imaterial. Assim como Klein, procuro representar esse elemento imaterial que é a sombra por meio dessas cores. O trabalho intitulado *Sombra #23* (figura 24) foi o primeiro em que experimentei o uso do dourado em meu processo artístico. Busquei criar uma sombra projetada so-



Figura 109: Caroline Veilson. Documento de Trabalho, 2022.

bre o papel de livro de maneira mais sutil, então utilizei guache dourado na pintura. Isso fez com que a sombra se destacasse do papel e, para incorporá-la mais ao suporte, adicionei costuras em zigue-zague sobre a tinta, trazendo textura e repetição para a imagem.

A convite do artista Antônio Augusto Bueno, em celebração aos seus 25 anos de trajetória, e do curador Felipe Caldas, tive a oportunidade de participar de uma residência de ocupação no MAC/RS em fevereiro de 2022, onde desenvolvi o trabalho intitulado *Objeto #9* (figura 111). Durante a vivência nesse espaço, fomos convidados a trabalhar em um ateliê compartilhado, uma experiência na qual vários artistas trabalhavam juntos, compartilhando ideias, experiências e materiais.

Durante caminhadas pelo pátio do local, pude observar a forte sombra produzida pela incidência do sol naquele mês de fevereiro. Foi nesse contexto que registrei fotograficamente uma cadeira que se encontrava ali, juntamente com sua sombra que se deitava e se alongava sobre o chão (figura 110).

Devido ao amplo espaço do galpão onde estávamos trabalhando, optei por criar um trabalho em uma escala maior, de modo a dialogar com os demais trabalhos em desenvolvimento. Utilizei 16 módulos de papel mata-borrão como suporte para o desenho feito com uma máquina de costura. Além disso, acrescentei uma segunda sombra de plantas sobre esse objeto, um con-



Figura 110: Caroline Veilson. Residência MAC/RS 2022. Foto: Bruno Tamboreno.

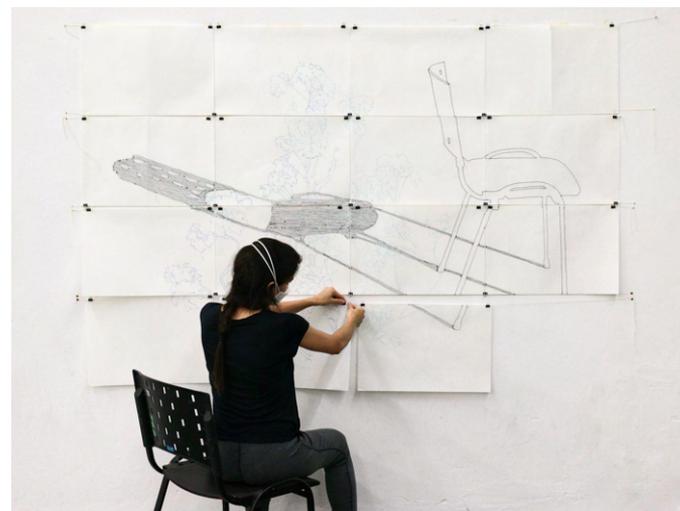


Figura 111: Caroline Veilson. *Objeto #9*. Residência MAC/RS. 2022. Foto: Bruno Tamboreno.

torno azul que se sobrepõe à costura.

Manter a produção após me tornar mãe foi um ato de resistência extremamente desafiador. O tempo disponível diminuiu drasticamente, e para dar seguimento à produção artística e pesquisa, precisei renunciar a algumas atividades básicas. Uma nova rotina se estabeleceu, muito diferente daquela do início da pesquisa, quando havia um longo tempo para observação do espaço, um tempo ideal de descanso noturno, e tempo de ócio, onde ocorriam *insights* sobre o processo e criação. A privação de sono e de tempo faz com que tudo aconteça de forma mais imediata, planejada e em intervalos curtos. Trabalhos que antes eu dedicava horas do dia e da noite na sua produção, hoje, demoro semanas para concluir, já que, com sorte, tenho disponível em média 3h de trabalho por dia, fracionadas em intervalos. Esse novo ritmo se estabelece durante todo meu dia e noite, quase nenhuma atividade dura mais de 1h, nem o sono noturno que é interrompido de hora em hora para atender as necessidades de um bebê.

Esse tempo fracionado está presente na minha produção também por meio do bordado. Essa técnica me permite ir e voltar no mesmo suporte, retomando de onde parei e guardando-o com segurança até a próxima oportunidade de encontrá-lo. Esse é o movimento da agulha e da linha, que vai e vem, atravessa o papel de um lado para o outro e segue em frente, deixando

um rastro de seu movimento contínuo, paciente e persistente.

Esse movimento do bordado pode ser comparado ao trabalho de uma mãe, que exige uma dedicação sem limites para manutenção da vida, seus corpos se moldam e desdobram em casa, alimento e abrigo para seus filhos.



Figura 112: Caroline Veilson. Processo de bordado sobre papel. 2023.
Foto: Bruno Tamboreno.

À medida que avançava na pesquisa, comecei a me interessar e me identificar com o trabalho de outras artistas que também são mães. Estar imersa nessa nova realidade me proporcionou uma compreensão mais profunda do peso e da importância desses trabalhos. Uma referência importante no campo da

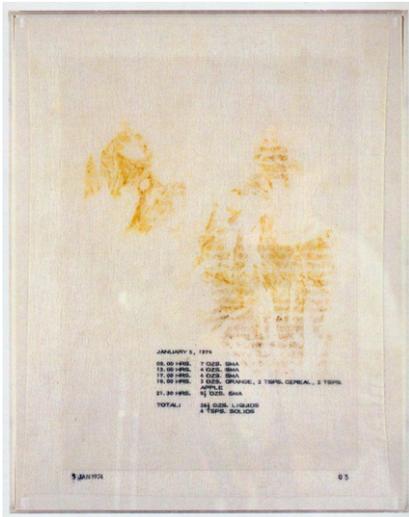


Figura 113: Mary Kelly, *Post-Partum Document. Documentação I*. Manchas fecais analisadas e gráficos de alimentação (protótipo), (detalhe). Perspex unidade, cartão branco, forros de fraldas, plástico folhas, papel, tinta. 1 das 7 unidades, 28 x 35,5 cm. 1974.

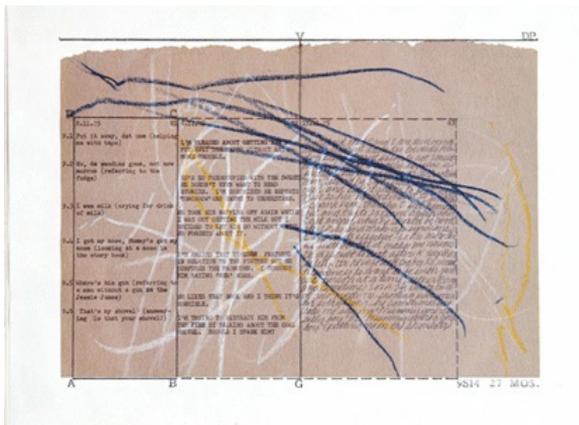


Figura 114: Mary Kelly, *Post-Partum Document. Documentação III*. Marcações analisadas e esquema de perspectiva do diário, (detalhe). Perspex unidade, cartão branco, papel de açúcar, giz de cera 1 das 10 unidades, 35,5 x 28 cm cada. 1975.

arte e maternidade é a artista britânica Mary Kelly. Ela desenvolveu a série *Post-Partum Document* de 1973 a 1979, uma espécie de diário reunindo diversos materiais relacionados à sua experiência com a maternidade, documentando ações do cotidiano da vida de mãe e filho durante seis anos e que posteriormente se transformou em uma exposição.

Um dos trabalhos dessa série, que ela denomina como gráficos de alimentação (figura 113) mostra anotações feitas por Kelly dos horários, tipo de alimento e quantidade dados ao filho, que aparecem escritos em uma espécie de monotipia feita com as fraldas sujas e analisadas como resultado dessa alimentação. Ela também expõe anotações onde fala abertamente de sua rotina, medos e preocupações com a criança. Posteriormente, algumas dessas anotações, feitas cuidadosamente são sobrepostas por desenhos do filho (figura 114).

Por meio desses trabalhos, Kelly apresenta uma perspectiva da maternidade que difere da visão tradicionalmente romantizada retratada ao longo da história da arte. Em *Post-Partum Document* ela mostra a complexidade de criar um filho, a partir de um olhar de igual para igual, uma existência em conjunto, onde a mãe se constrói e se desenvolve junto com o filho.

Essas obras trazem à tona uma abordagem feminista que questiona a ideia de que a maternidade seja algo

natural e inerente à mulher. Em vez disso, elas evidenciam que a maternidade é uma construção contínua e uma adaptação constante ao trabalho de cuidar da vida, do desenvolvimento e da educação de um ser humano.

Além dos desafios da maternidade em tempo integral, um dos aspectos mais marcantes dessa experiência foi o constante aprendizado que vivenciei no convívio diário com meu filho ao longo deste último ano. Em contraposição à beleza do *Shiore*, que é o acúmulo do tempo e fim de uma existência, é a beleza de ver uma vida desabrochar. Perceber todas as mudanças e o desenvolvimento que ocorrem em um curto intervalo de tempo é uma experiência fascinante, os registros em fotos, vídeos e anotações desempenham um papel fundamental ao tornarem visíveis essas transformações. Assim como em um *timelapse* realizado alguns anos atrás, no qual fotografei o abrir das pétalas de uma flor de orquídea e o movimento das sombras ao longo de 24 horas (<https://youtu.be/sgbqaTlkvY>), hoje vejo nos meus registros pessoais o desenvolvimento do meu filho.

Naturalmente, há uma curiosidade e um certo mistério em relação ao pensamento de um bebê que está vendo pela primeira vez os objetos e coisas do mundo, sem nenhuma influência prévia. É interessante observar o encantamento do meu filho Otto pelas coisas da casa e por esses objetos que fazem parte dos meus

documentos de trabalho. Ele demonstra uma preferência por analisar esses objetos em detrimento de seus próprios brinquedos. Isso me leva a refletir sobre a natureza desses objetos que escolhi, os quais, antes de terem qualquer memória associada a eles, são dotados de um apelo visual e de um desejo de possuí-los, algo que vai além de seu valor material, uma vez que também foram escolhidos por um olhar puro, livre de influências externas. Há algo nesses objetos que atrai mais que seu valor simbólico e/ou funcional, há uma vontade de tocar e manipular essas coisas, uma curiosidade e vontade de desvendá-las, virá-las do avesso. Essa visão infantil em relação às coisas é muito semelhante à visão dos artistas, principalmente de alguns abordados nessa dissertação.

Segundo Mieke Bal (BAL in CARDINAL, 1994), “o desejo de colecionar é, se não inato, pelo menos inerente ao sujeito humano desde a infância.” (p.102). No Ocidente, o ato de colecionar está ligado à uma visão de dominação na relação sujeito-objeto. Essa dinâmica pode ser observada comumente nas crianças, conforme destacado por Bal, quando elas reúnem pequenos objetos que os adultos consideram lixo, mas que para a criança têm um significado especial, pois representam uma extensão de si mesmas. Também segundo Baudrillard (2009, p. 95) a coleção para a criança é uma forma rudimentar de dominação do mundo exterior: “arranjo, classificação, manipulação”.

Esse interesse, que vejo se desenvolvendo em um bebê no seu primeiro ano de vida, pelos objetos que estudo, me chama atenção e se comunica com minhas pesquisas sobre a coleção, arquivo e a paixão pelos objetos, abordados nos capítulos anteriores.

5.3 Além da casa

Encontro-me atualmente em um estágio da vida em que busco conciliar a produção dos meus trabalhos poéticos e a minha pesquisa com as demandas constantes da maternidade, como encontrar o equilíbrio nessa nova equação? Assim como tantas outras novas mães (assim como aquelas que exercem a maternidade há algum tempo), busco me adaptar nessa nova realidade, como mãe, artista e pesquisadora. Precisei fazer algumas alterações no meu modo de trabalho, reinventar novos espaços que acolhessem minha poética e repensar a minha metodologia de pesquisa.

Após nove meses tentando conciliar a produção artística com a presença de um bebê em casa sem atingir os mesmos resultados de antes, percebi que algumas mudanças eram necessárias para que tudo funcionasse.

O ateliê em casa já não era mais uma opção viável. Fez-se necessário um novo espaço, dedicado apenas

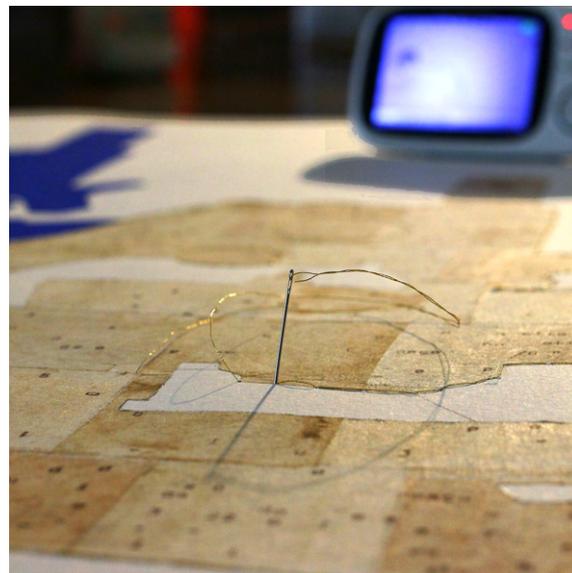


Figura 115: Caroline Veilson. Processo de bordado sobre papel. 2023.

à produção, longe do ninho, para tentar, durante ao menos uma hora, focar na prática e na escrita. O ateliê não é mais a casa em que os objetos que a compunham eram meus companheiros e documentos de trabalho, onde eu ficava horas em um mesmo trabalho até a madrugada.

Desenvolvi uma metodologia mais regrada, com lugar e horário para trabalhar, grande parte dos meus documentos de trabalho, que eram objetos expostos pela casa, se converteram em fotografias. Essa mudança representou uma transição para um espaço menos pessoal, onde a pesquisa se desdobrou em novas propos-

tas, transcendendo o âmbito doméstico e adentrando o espaço do Museu.

Por ocasião de uma exposição no Museu do Trabalho (Porto Alegre), concedida através do *Prêmio Novíssima Geração Pintura e Desenho V* (2022), iniciei minhas visitas ao museu e passei a explorar mais intimamente aquele espaço que já conhecia, mas agora em busca de maior familiaridade para pensar nos trabalhos que poderia desenvolver ali. O Museu do Trabalho é um lugar repleto de histórias e possui uma riqueza em objetos instigantes.

Durante minhas visitas, comecei a fotografar o que estava ao meu alcance, registrando os objetos que despertavam meu interesse. Foi então que fui surpreendida por uma pequena porta acima da escada, revelando o abrigo de um acervo de objetos, alguns deles foram catalogados há anos, mas desde então permaneceram nas prateleiras, longe dos olhares curiosos (figura 120).

Passei a garimpar e fotografar os objetos que ali estavam, projetando suas sombras no espaço do Museu. Muitos desses objetos eram desconhecidos para mim, e enquanto eu os fotografava, ouvia atentamente as histórias e explicações fornecidas por Hugo, responsável pelo museu que me “apresentou” grande parte dos objetos. Entre eles, um objeto curioso chamou minha atenção: uma enxó (figura 116). Havia mais de um exemplar nas estantes, e decidi fotografá-las indivi-



Figura 116: Caroline Veilson. Documento de processo, Enxó. 2023.

dualmente, bem como em conjunto com uma chaleira de ferro que se encontrava ao lado. A sobreposição desses objetos empilhados gerou uma sombra única, uma silhueta enigmática e desconhecida.

Até então, trabalhei com sombras que remetem à imagem fiel de um objeto e com sombras anamorfás, nesse trabalho faço uma primeira experimentação com uma sombra que não revela de forma clara a identidade do objeto. Essa sombra é preenchida por letras na máquina de escrever, o contorno dos objetos em primeiro plano é feito com linha bordada à mão sobre o papel, uma nova técnica para fazer o desenho escolhida a partir dos desdobramentos impostos pela maternidade.

Os objetos descobertos na “sala arquivo” do Museu

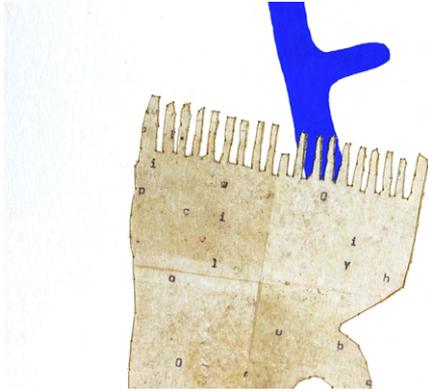


Figura 117: Caroline Veilson. Detalhe Museu do Trabalho 4. 2023.

ganham destaque nos novos trabalhos dessa série (figuras 27, 28, 29, 30, 32, 33 e 34), desenvolvidos nessa nova relação com o ateliê, ao mesmo tempo em que estabeleço diálogos com os trabalhos desenvolvidos até então.

O objeto é representado de forma plana, assim como a sua sombra em guache projetada atrás do objeto. Busquei incorporar um elemento de memória pessoal na sua composição, utilizando saquinhos de chá como suporte. Esses papéis de chá foram datilografados com algumas grafias aleatórias conferindo um certo movimento à imagem do objeto, delimitado pelo fio dourado que passa pelos furos feitos com agulha em seu entorno, fechando esse objeto em si mesmo através do bordado em papel (figura 117).

Esse processo do bordado traz uma qualidade menos

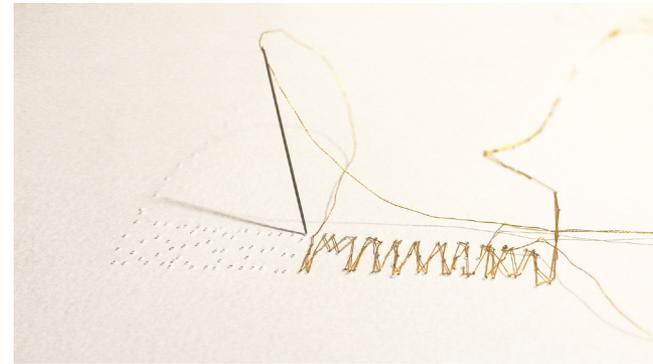


Figura 118: Caroline Veilson. Processo de bordado sobre papel.

mecânica ao trabalho. Ainda se configura como uma sequência de gestos que se repetem, mas em uma cadência diferente, os intervalos não são iguais, como na máquina de costura, eles seguem o desenho e suas exigências de proximidade entre os pontos para formar a imagem.

Ao refletir sobre o bordado em papel, lembro de Walter Benjamin, que em *A caixa de costura*²⁴, traz a tona essa atividade como uma saudosa lembrança da sua infância. O bordado no papel era destinado às crianças, e o que chamava atenção de Benjamin era justamente o verso do papel, aquele emaranhado de fios dessemelhante ao desenho da frente. Comecei a bordar sem saber bordar, senti a necessidade de um trabalho mais

24 BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: *Obras Escolhidas vol. 2.*, Rua de Mão Única, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 127.

manual e direto sobre o papel, que me permitisse parar e continuar de onde parei de forma rápida. Fui descobrindo pontos possíveis a partir da prática, e com ajuda de buscas na internet pude ir aprimorando e facilitando esse trabalho manual. O verso do papel também me chamou atenção (figura 118). Tratando-se de desenhos não tão orgânicos, as linhas do verso são semelhantes ao desenho da frente, mas com falhas e espessuras de linha que diferem, mas que formam uma outra imagem, dois desenhos são feitos ao mesmo tempo, um visível àquele que olha e outro que fica à sombra do papel.

Em outro trabalho dessa série, torno presente a sombra da escada que leva a esses objetos, guardados longe do nível do solo, às sombras das paredes do mezanino na sala de exposição. A sombra da escada na sala de exposição é revelada através de uma iluminação direcionada. A sombra é contornada e preenchida, deixando-a visível quando as luzes se acendem, uma espécie de impressão que revela aquilo que está escondido, a sombra torna-se parte da exposição.

Aos objetos que encontro no Museu do Trabalho, encontro uma conexão com a definição de *objetos antigos* proposta por Jean Baudrillard (2009), são objetos marginais, que fogem à sua funcionalidade e que adquiriram um novo significado fora de seu contexto original. Ele [objeto]

Acha-se presente unicamente para significar. É

inestrutural, nega a estrutura, é o ponto-limite de negação das funções primárias. Todavia não é nem afuncional nem simplesmente "decorativo", tem uma função bem específica dentro do quadro do sistema: significa o tempo. (BAUDRILLARD, 2009, p. 82)

Esses objetos encontrados no Museu do Trabalho foram doados por diversas famílias ao longo dos anos e são preservados até hoje como testemunhos da memória. Eles carregam consigo as marcas do tempo e da utilidade que tiveram no passado. Hoje testemunham os olhares curiosos, não são mais manuseados como antigamente, quando tinham valor de ferramenta. Passaram do lixo para o arquivo, viraram peças de museu não por seu valor funcional, mas por seu valor temporal e histórico.

Nesses trabalhos, procuro criar sobreposições de ima-

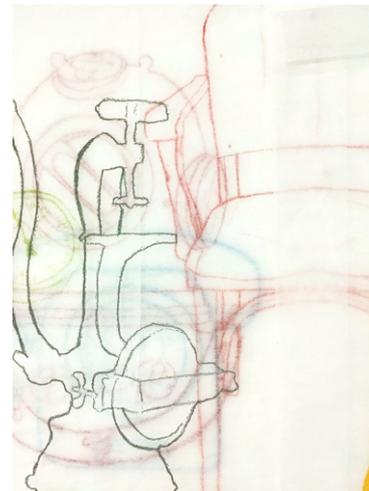


Figura 119: Caroline Veilson. Detalhe *Objetos do museu*. Desenho sobre papel japonês. 2023

gens e figuras, assim como as sobreposições de memórias que habitam cada um deles. Esses objetos, que em seu passado eram funcionais e serviam a propósitos práticos, agora assumem um novo significado como objetos simbólicos e artísticos.

A sobreposição de imagens cria uma narrativa visual, ao juntar diferentes elementos e camadas, estabelecendo conexões e diálogos entre diferentes tempos. Assim como as memórias que se entrelaçam em cada objeto, as sobreposições também nos remetem à complexidade das experiências humanas. Elas evocam a sobreposição de histórias individuais, transformando os objetos em portadores de significados simbólicos.



Figura 120: Caroline Veilson. Sala arquivo, Museu do Trabalho. 2023.

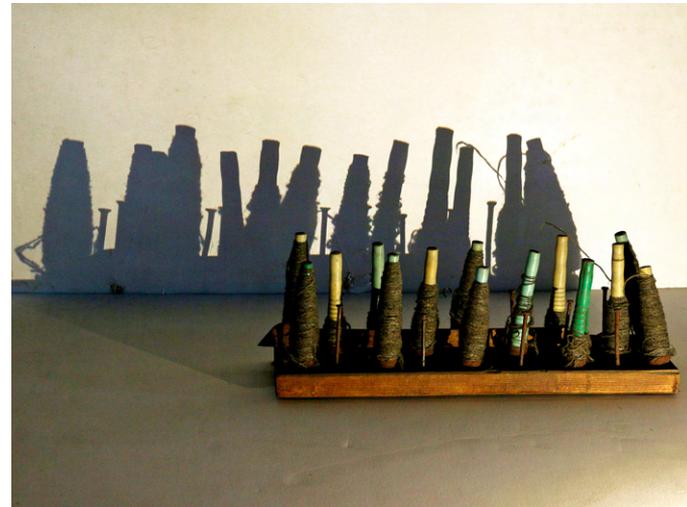


Figura 121: Caroline Veilson. Objetos Museu do Trabalho. 2023.

A ESCRITA COMO DESENHO



Figura 122: Caroline Veilson. Processo de trabalho com máquina de escrever.
Foto: Bruno Tamboreno. 2022.

A escrita, ao longo da história, sempre esteve intrinsecamente ligada ao desenho. Desde a arte rupestre, que era uma forma de comunicação por meio de desenhos realizados pelos homens das cavernas, até as primeiras formas de escrita desenvolvidas em diversas regiões do mundo, o desenho desempenhou um papel fundamental. Na Mesopotâmia, por exemplo, foi criada

a escrita cuneiforme, que consistia em marcações feitas com uma vara em formato de cunha em placas de argila úmida. Já no antigo Egito, os hieróglifos eram utilizados como forma de escrita, sendo compostos por ideogramas e fonogramas que se baseavam fortemente no desenho. O mesmo ocorria na China e na América Central, onde os Maias desenvolveram um sistema de escrita hieroglífica.

Somente em estágios posteriores surgiram os primeiros alfabetos que se assemelham mais ao sistema de escrita utilizado atualmente. No entanto, mesmo com a evolução para um sistema mais fonético, o desenho continuou a desempenhar um papel importante. Hoje em dia, diversos artistas, assim como eu, utilizam as letras do alfabeto como elementos de desenho, explorando suas formas e composições visuais.

O trabalho com a máquina datilográfica surgiu a partir de um interesse em abordar a gravura utilizando outros materiais. A máquina é composta por várias pequenas matrizes em metal, cada uma correspondendo a um caractere da linguagem escrita. Ao pressionar uma tecla no teclado, a matriz correspondente é projetada e en-

tra em contato com a fita de carbono, que por sua vez deixa uma marca no papel quando pressionada contra o rolo de borracha. Essa combinação de movimentos e pressões cria uma impressão única para cada ação.

Essa prática tem sido frequente no meu processo artístico devido aos resultados que busco e à praticidade de trabalhar com uma máquina portátil, de fácil manuseio e que não utiliza elementos tóxicos na impressão. Além disso, escolho como material um objeto que se relaciona com a pesquisa, um objeto que não é mais fabricado, caiu em desuso, mas segue “funcionando”. Uma máquina que passou anos exercendo seu valor funcional, e “de repente” passa a ser item de decoração e coleção.

Encontrei uma máquina datilográfica em uma busca na internet, imediatamente entrei em contato com o vendedor para adquiri-la. Não se trata de um objeto herdado ou que eu conheça a história de seus antigos donos (com muito pesar ouvi que, no antigo apartamento que eu vivi, tinham máquinas de escrever que foram para o lixo, e também soube que meu avô materno tinha uma máquina de escrever que usava com frequência e ninguém sabe qual foi seu destino). Durante uma rápida conversa no centro da cidade, o vendedor compartilhou que a máquina o acompanhou por muito tempo, aparentemente pertencia a um jornalista. Ele a manteve bem guardada em casa até então. Ao vê-la, não tive dúvidas e a comprei pela módica quantia de



Figura 123: Caroline Veilson. Processo de trabalho com máquina de escrever. Foto: Bruno Tamboreno, 2022.

35 reais um pedaço de história que agora se juntaria à minha.

Trago lado a lado o computador e a máquina de escrever, enquanto desenvolvo o trabalho prático surgem algumas questões que escrevo e pesquiso, logo depois volto ao trabalho de bater letras na máquina datilográfica, desenhando com elas e formando uma imagem. É diferente do arquivo de texto, onde a intenção é documentar essas ações e uma escrita compreensível é o produto final.

A pressão exercida com os dedos para imprimir a letra

Essa parte do trabalho se contrapõe à outra, àquela de concentração no bordado, em um silêncio interrompido apenas pelo som da agulha perfurando o papel. Esses momentos diferentes se entrelaçam. A escrita acelerada e o processo meticuloso do bordado se encontram, criando um diálogo entre palavras, imagens e linhas.

Além dos trabalhos em que represento as sombras com um texto corrido datilografado, desenvolvi uma série em que utilizo letras soltas ou sílabas curtas em papel de chá (figuras 27, 28, 29 e 30). Diferentemente dos trabalhos anteriores, aqui há um respiro entre o



Figura 126: Caroline Veilson. Processo. Foto: Bruno Tamboreno. 2023.

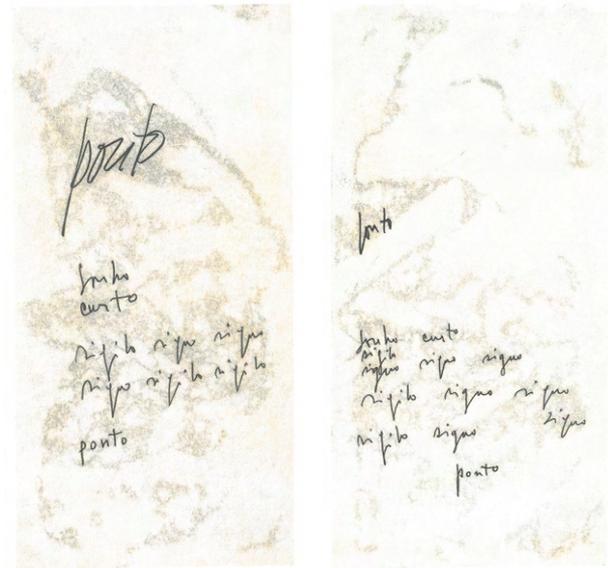


Figura 125: Mira Schendel. Série *Unique writings/Escritas únicas*. Óleo sobre papel-arroz ca. 47 x 23 cm (cada). 1964-1965. Cortesia Hauser & Wirth, NY.

papel e as letras, uma pausa no fluxo contínuo. Nesse contexto, as letras não seguem um compasso exato, permitindo um tipo de desordem organizada, uma marcação de tempo diferente.

Ao digitar essas letras isoladas em um papel de saquinho de chá, lembro da artista Mira Schendel, seus trabalhos envolvendo elementos gráficos e também explorando a transparência do suporte, do papel arroz e acrílico. Mira Schendel foi uma artista importante para

o plano é plano; b. torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em anti-texto; c. torna possível uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel, e o leitor o móvel. Destarte o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; d. a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas.²⁵

O uso do acrílico pode ser encontrado nos trabalhos de outros artistas, como em uma obra que sempre esteve entre meus *documentos de trabalho*, *Shades* (1964) (figura 128), de Robert Rauschenberg. Ele criou seis impressões em litografia sobre acrílico dispostas em uma estrutura que permite que essas placas sejam intercambiáveis. A transparência do suporte permite que todas as impressões sejam vistas ao mesmo tempo, as imagens se misturam e se somam formando uma terceira imagem. Assim como Mira Schendel, Rauschenberg também utiliza letras na composição de alguns trabalhos. Em *Shades*, ele assina a obra em uma grafia de diversos tamanhos e estilos, algumas semelhantes às *letraset* usadas por Mira em *Objetos gráficos*. Rauschenberg faz transferências das imagens impressas nos jornais para a pedra litográfica, misturando imagens e textos.

25 Fragmentos de texto datilografado, não datado e não assinado, encontrado entre os papéis da artista. Arquivo Mira Schendel. In: SALZSTEIN, Sonia. Mira Schendel. No vazio do mundo. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996, p. 256.

A transparência do suporte sempre foi algo que despertou meu interesse, mas além dela o movimento que ele pode proporcionar à imagem. O acrílico ficou destinado apenas à minhas matrizes e optei por trabalhar com o papel, devido à sua suavidade ao toque e veladura nas composições, uma camada de tempo parece sobrepor-se quando os trabalhos são exibidos um sobre o outro (figura 129).



Figura 129: Caroline Veilson. Detalhe *Sombrinha*, 2017. Litografia waterless sobre papel japonês e papel algodão.

O papel de restauração, assim como alguns papéis artesanais feitos de fibra de bananeira, apresenta uma superfície translúcida e delicada, que se movimentam

suavemente quando soprados ou quando alguém passa por eles. Justamente por estas características utilizei esse papel em minhas primeiras impressões, buscando criar sobreposições com as mesmas matrizes (figura 148). Agora, nesse trabalho mais recente (figura 132), utilizo-o com a intenção de evocar uma sensação de memória, como uma névoa que envolve esses objetos do Museu, como um sopro que passou por eles.

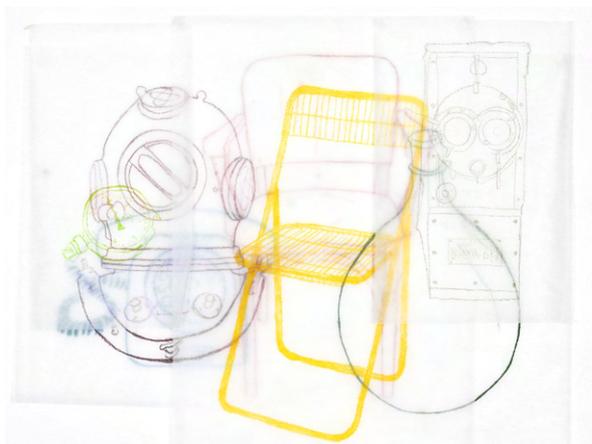


Figura 132: Caroline Veilson. *Objetos do museu*. Desenho sobre papel japonês. 2023

Recentemente, durante a visita à exposição *Desenhos Miméticos* de Richard John, me deparei com trabalhos do artista que me chamaram atenção pelo uso da escrita como desenho. Em *Dropping Names (Nomes Próprios)* (figura 130 e 131), o artista cria mapas a partir da escrita do primeiro nome de pessoas que ele conhece, um nome vai levando ao outro, segundo John, é um exercício de memória onde ele busca lembrar o nome



Figura 130: Richard John. *Dropping Names (Nomes Próprios)* [trabalho em andamento]. Lápis, caneta hidrográfica permanente e guache sobre papel. 110 × 75 cm. Imagem cedida pelo artista.

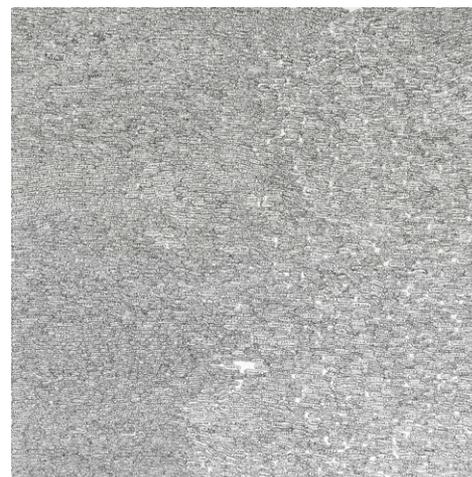


Figura 131: Richard John. *Dropping Names (Nomes Próprios)*. Detalhe. Imagem cedida pelo artista.

das pessoas de diversos círculos de convivência e amizade. Segundo o artista:

Cada nome, uma célula. Cada grupo, um órgão, que se funde com outros órgãos, a criar pulsações e geografias. Os nomes inscritos testemunham uma existência. Vistos à distância, os nomes desaparecem numa textura orgânica. Somos muitos, mas apenas uma poeira sobre a terra. (JOHN, 2019, p. 107)

Em *O trabalho do trabalho* (figura 133 e 134), sempre que John tinha tempo livre, preenchia os espaços em branco de seu caderno de anotações com a palavra trabalho em letras maiúsculas. Cada espaço vazio do caderno é preenchido, assim como cada tempo livre do artista é ocupado pelo trabalho. As informações contidas nas notas são apagadas e a escrita, segundo o artista, torna-se um contínuo ruído.

Hoje, assim como outros artistas, utilizo as letras do alfabeto na construção dos meus trabalhos. Essas letras são exploradas como elementos gráficos, uma sequência de símbolos que não têm a intenção de comunicar algo com seu sentido original, mas de criar uma imagem visual. Ao desvincular as letras de seu significado linguístico tradicional, busco explorar suas formas, linhas e texturas, utilizando-as como elementos estéticos em minha produção artística. Essa abordagem permite uma maneira de expressão em que a linguagem visual se sobrepõe ao conteúdo verbal, oferecendo uma experiência estética aos espectadores.



Figura 133: Richard John. *O trabalho do trabalho*. Caneta hidrográfica permanente sobre caderno. 25 x 38 cm (aberto). 2004-2018. Imagem cedida pelo artista.

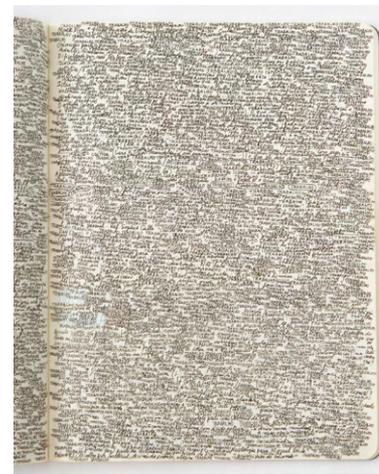


Figura 134: Richard John. *O trabalho do trabalho*, Detalhe. Imagem cedida pelo artista.

PAPEL E SUPORTE



Figura 135: Caroline Veilson. Papel artesanal de fibras de bananeira. Foto: Bruno Tamboreno. 2021.

O suporte como parte integrante e ativa no trabalho sempre esteve presente nas minhas reflexões e prática, principalmente pensando as produções em gravura, em que o papel salta à imagem, ele atua como parte integrante dela.

Na minha prática de ateliê, busquei experimentar a imagem impressa em diferentes suportes, um deles foi o papel japonês de baixa gramatura, que possibilitou trabalhar com sobreposições de imagens, em que as áreas impressas sobre dois papéis se somam em contraste e criam uma imagem. Enquanto outras assumem

um caráter fantasmático, dando a impressão de que há uma bruma em sua superfície. Passei a me interessar pela leveza e movimento que esses papéis mais finos trazem para a impressão, e quando expostos eles respondem ao movimento de quem se aproxima. Então comecei a pesquisar os diferentes tipos de papéis que eu poderia utilizar que trouxessem para a imagem essas características, e com isso passei a fabricar o meu próprio suporte após um curso de papel artesanal com a artista Marília Bianchini (figura 136).

A pesquisa sobre a fabricação do papel artesanal torna-se mais uma etapa de espera no meu processo. Assim como na gravura, a produção do papel tem o seu próprio tempo, exige que cada etapa seja cumprida para dar seguimento à que se sucede. Então se soma



Figura 136: Curso de papel artesanal com a artista Marília Bianchini na Galeria Mamute, Porto Alegre. Foto: Bruno Tamboreno.

mais um longo e laborioso processo para a obtenção da imagem, mas que carrega desde o seu suporte até a impressão muito envolvimento e afeto, que se desloca dessa experiência com os objetos encontrados na casa, estudados e cuidadosamente guardados, para a produção prática.

Produzo meus papéis utilizando fibras de bananeira, que são obtidas por meio do processamento do caule dessa árvore. No entanto, encontrar uma bananeira para ser cortada inicialmente foi um desafio, deparei-me com essa dificuldade quando decidi produzir papel pela primeira vez. Após alguns meses, finalmente tive a oportunidade de encontrar minha primeira bananeira. Após dar frutos, as bananeiras precisam ser cortadas, pois novas mudas, conhecidas como filhas e netas, surgem a partir delas. Recebi uma árvore inteira, com raiz, caule e folhas, pois eles não sabiam qual parte era utilizada para produzir o papel. Comecei o processo de limpeza e corte no pátio da casa da minha mãe, atividade que envolveu todos os membros da família, curiosos sobre como se daria a transformação de uma árvore em papel.

A raiz foi cortada e plantada no pátio da casa onde passei parte da minha infância, embora não tivesse certeza se dela brotaria uma segunda bananeira (figura 137). No entanto, mantive a esperança de acompanhar desde o início o desenvolvimento da árvore, que, ao final de sua jornada, se transformaria em papel para minha



Figura 137: Caroline Veilson. Bananeira. 2021.

produção poética. As folhas serviram como adubo, e o caule começou a ser processado.

A composição do caule é semelhante à de uma cebola: quando cortado na vertical, revela várias camadas esponjosas que se encaixam umas nas outras, até chegar a um miolo mais firme no centro, que é removido. Para o nosso propósito, utilizaremos apenas as camadas mais externas. Essas camadas são cortadas em pequenos cubos, revelando a estrutura macia do tronco, com padrões que se repetem em seu interior, formando pequenos espaços preenchidos de ar.

Os pedaços cortados passam por um processo de achatamento, que é realizado através de pancadas com um socador ou pedaço de madeira, facilitando assim a cocção. Em seguida, os pedaços cortados são cozidos em uma mistura de água e água oxigenada, o que confere ao papel um tom amarelo perolado, em contraste com o uso de soda cáustica, que resulta em um papel com tonalidade marrom.

Após o processo de cocção é possível fazer a separação entre as fibras e a lignina com o auxílio de uma peneira e água. A presença da lignina deixa os papéis mais duros, por isso é importante que o processo de limpeza seja feito com cuidado. As fibras já limpas passam por um processo a fim de que se reduzam em fibrilas, fios muito finos que se originam da fibra obtida na limpeza. Esse processo pode ser realizado de duas maneiras.



Figura 138: Caroline Veilson. Processo de fabricação do papel artesanal de fibras de bananeira. Fotos: Bruno Tamboreno. 2021.

Primeiro, utilizando um martelo para bater uma quantidade de fibras até que elas se desdobreem em unidades menores. Ou o processo pode ser realizado em um liquidificador, onde pequenas quantidades de fibras são batidas até obter as fibras desejadas.

Depois dessas etapas o papel pode ser moldado. O processo de moldagem ocorre em uma bacia funda que comporte a moldura que formará o papel, nessa bacia adiciono água, espessante e bactericida, além das fibras escolhidas para composição do papel. A quantidade de fibras adicionada na bacia define a gramatura do papel. Como eu opto por fazer o papel de baixa gramatura, as fibrilas devem ser bem finas para que possam formar um papel com a trama forte e fechada (figura 140).

Nesse momento é possível escolher qual o aspecto do papel. É possível adicionar outros tipos de fibras vegetais, polpa de papel algodão para obter um papel mais fechado e opaco, é possível trabalhar com pigmentos que tinjam as fibras originando um papel de diferentes cores. Faço diversos experimentos nessa etapa, cada escolha gera um novo suporte com características bem específicas. Para cada tipo de impressão escolho produzir um papel que se adeque à proposta, em gramatura, transparência e cor.

Recentemente comecei a introduzir nesses papéis plantas coletadas que se relacionam com a poética do



Figura 139: Caroline Veilson. Processo de fabricação do papel artesanal de fibras de bananeira. Fotos: Bruno Tamboreno. 2021. Vídeo do processo: <https://youtu.be/EvmwHh2-JDk>.

trabalho. Como a proposta era costurar com a máquina de costura nesses papéis, fiz diversos testes de resistência, e optei por produzir um suporte que comportasse a planta entre duas lâminas de papel feito com fibras de bananeira e polpa de papel algodão (figuras 17, 20, 21 e 23) (vídeo <https://youtu.be/2kSQg1Tdf14>).

Cada papel é pensado de acordo com o que é exigido pela técnica e pela imagem. As moldagens são únicas e até o momento da secagem podem sofrer alterações do meio, assim como o processo de gravura, se configura como uma linguagem aberta a interferências, desdobramentos e contaminações.

Além do papel artesanal, busco pensar suportes que trazem em si uma memória de outras ações, eles são deslocados de outras funções para interagirem e interferirem em uma imagem sobre eles trabalhada. Entre eles estão as páginas de livros antigos comprados em sebos ou encontrados (figura 141); O livro é desmembrado, perde sua forma e função original e passa a ser visto com suas páginas justapostas lado a lado, linha após linha. Compreender o conteúdo de sua escrita já não é mais a função principal, a materialidade de suas páginas que carrega o valor de acúmulo temporal e de memórias dos que as folhearam é o que me interessa para que se tornem parte do processo e se incorporem ao trabalho (figuras 6, 7, 16, 18, 19, 24 e 31).



Figura 140: Caroline Veilson. Papel artesanal. Foto: Bruno Tamboreno. 2020.

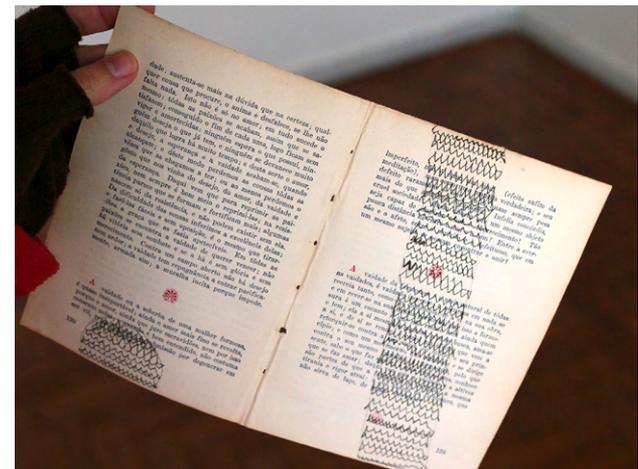


Figura 141: Caroline Veilson. Folha de livro como suporte. Foto: Bruno Tamboreno 2020.

Para algumas pessoas os papéis carregam em si a mensagem principal, em uma carta por exemplo, pois ele é alvo do contato direto com quem a escreveu, guarda em sua superfície a memória do contato, como em uma história contada por Miklós Vámos (2006) sobre um diário de família que passava de geração em geração, onde cada um descrevia os acontecimentos da família naqueles anos. Após dois séculos o diário acabou queimando em um incêndio,

As histórias narradas, seguramente, tinham grande importância, porque representavam a memória e o testemunho de muitas gerações; mas o que verdadeiramente se torna o representante da tradição e da transmissão através das gerações era o próprio objeto, o diário em si. (STARACE, 2015, p. 139).

Outro suporte que utilizo na minha produção é o papel de chá, que comecei a guardar com interesse em utilizar futuramente, formando uma coleção de diversas cores, pessoas e tempos diferentes. Classifico-os como parte dos meus documentos de trabalho, fazem parte da coleção de pequenos papéis que podem compor suportes e colagens (figura 142). Esses papéis também me interessam por carregarem em si uma impressão, originada por meio de uma ação cotidiana de preparo do chá. Depois de seco o saquinho de chá é aberto, e o papel revela a marca das dobras tingidas naturalmente, uma memória de sua forma original. Grande parte dessa coleção recebi e recebo frequentemente dos meus pais; diariamente minha mãe separa os dois saquinhos



Figura 142: Caroline Veilson. Fabricação do suporte com colagem de papéis de chá. Foto: Bruno Tamboreno. 2020.



Figura 143: Caroline Veilson. Detalhe Sombra IV (Cadeira e Maranta-cinza). 2020.

de chá utilizados e faz um processo de secagem e armazenamento. Sempre que nos encontramos trago para o ateliê esse material, é como se fosse uma contagem do tempo, um ritual que envolve mais de uma pessoa, e que resulta na inserção da memória do outro nesse processo, em uma lembrança de determinada época que originou esse material. Essa colaboração já acontece há alguns anos, alguns são marcados pelo nascimento do meu primeiro sobrinho, que hoje tem sete anos, e têm os que vieram de quando estavam em outras casas; Eles marcam tempos diferentes, lugares diferentes, pessoas diferentes, humores diferentes, e isso pode ser simbolizado pelo aspecto único de cada um, os tingimentos não são iguais, nem os cortes, nem a secagem, eles são aproveitados em suas múltiplas diferenças e semelhanças para compor um suporte composto de lembranças (figura 143).

Na série intitulada *Topofilias* (figura 22), utilizei como suporte os papéis de chá em seu formato original após serem abertos. Neles, desenhei com linha de costura algumas plantas do campo encontradas no pátio da casa que habitava em 2020. Essas plantas tinham uma curta duração, revelavam-se pela manhã e desapareciam ao entardecer, algo que constatei depois de algum tempo de observação, pois na caminhada matinal, identificava os lugares onde estavam e quando voltava para coletá-las, depois que o sol já tivesse secado suas folhas, não as encontrava. Por ser inverno na região da campanha, logo pela manhã estavam cheias de orvalho ou geada, o

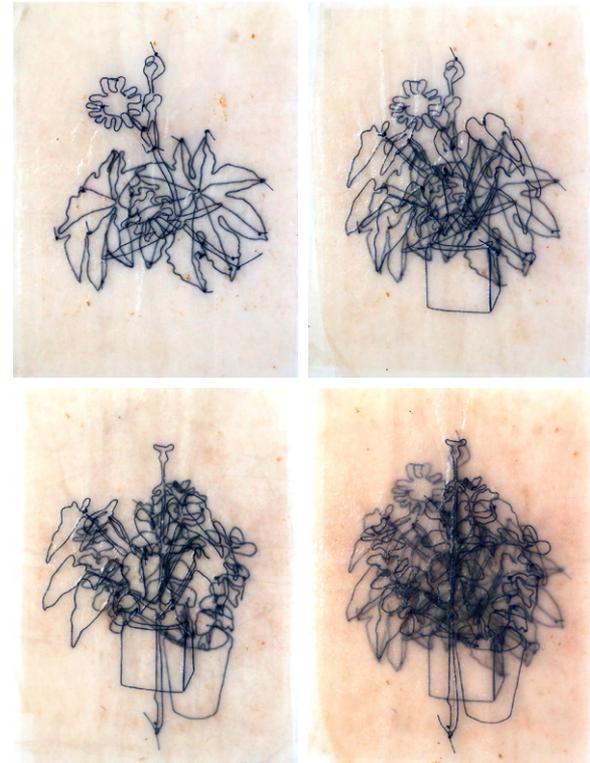


Figura 144: Caroline Veilson. Experiência com sobreposição dos trabalhos *Topofilias*. 2022.

que dificultava o processo de secagem para armazená-las, devido à alta umidade. Assim, encontrei uma forma de guardar sua presença por meio do registro feito com linha de costura.

Além dessas plantas efêmeras, também incluí nessa série algumas das plantas que faziam parte do ambiente da casa, observadas diariamente enquanto transitava entre os cômodos. O suporte, feito dos papéis de chá,

também carrega a memória daquela casa. Foi coletado pela manhã e cuidadosamente seco no fogão à lenha, ficando pronto para receber a imagem que seria criada posteriormente.

Durante a limpeza desses trabalhos já finalizados, surge uma nova imagem proporcionada pela transparência do suporte (figura 144). É possível, ao intercambiar os papéis, obter novos desenhos formados pela sobreposição das linhas. Essa sobreposição cria uma variação tonal, onde as linhas mais distantes da superfície resultam em tonalidades mais claras, e além da variação tonal há uma variação de espessura, onde as linhas mais próximas se projetam e marcam o papel acima.

No trabalho intitulado *Anamorfose #2* (figura 31), a sombra anamórfica de uma cadeira é projetada sobre uma sequência modular de papéis de livro. Nesse suporte, utilizo uma máquina de costura para desenhar linhas que recriam a imagem da sombra capturada anteriormente. O trabalho permaneceu no ateliê por algum tempo, mas havia uma sensação de que algo estava faltando.

Retomei esse trabalho após uma busca nos meus documentos, entre os diversos materiais usados recentemente no ateliê para desenvolver os trabalhos que estavam em andamento, deparei-me com vários papéis de chá cortados no formato 3x4, em tingimentos variados, que estavam sendo guardados. Esse encontro

despertou a ideia de sobrepor esses papéis sobre as letras do papel de livro, criando uma interação em que as letras são ao mesmo tempo reveladas e ocultadas, com o intuito de destacar a presença daquela sombra sobre o papel. Essa sobreposição adiciona uma camada de profundidade e textura à composição, já que os papéis ficam levemente levantados nas pontas revelando sua materialidade (figura 145).

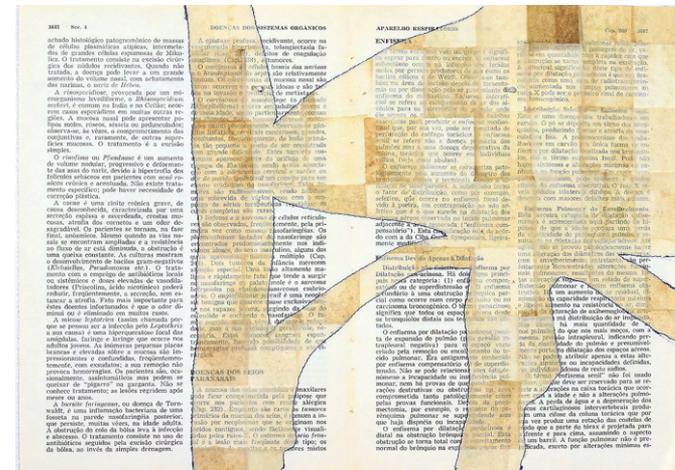


Figura 145: Caroline Veilson. Detalhe de *Anamorfose #2*. 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esta pesquisa busquei integrar prática e teoria. O trabalho em ateliê muitas vezes se reestruturou e reforçou através das leituras que estava fazendo, em determinados momentos da produção foi necessário retomar alguns autores para que alguns pontos fossem compreendidos simultaneamente à prática. Algumas ideias do início da pesquisa se transformaram e outras se fortaleceram.

Ao percorrer os primeiros capítulos desta dissertação, percebo que aprofundei-me em meu próprio percurso artístico, explorando a linguagem da gravura como veículo de expressão ao longo dos estágios iniciais da minha pesquisa. Pude reconectar-me com a linguagem gráfica, a fim de explicá-la melhor neste trabalho. A gravura não foi apenas meio de produção, mas também uma fonte inesgotável de pesquisa e experimentação que, ao longo desta pesquisa, desdobrou-se em novas práticas e proposições.

O conceito de *campo ampliado* na gravura permitiu-me estender os limites da prática tradicional da gravura. Através da pesquisa desse conceito, pude encontrar o trabalho de outros pesquisadores que contribuem para

o desenvolvimento da pesquisa em gravura, como a artista e pesquisadora Maria do Carmo de Freitas Venêroso, que através de sua prática e reflexão contribuiu significativamente para o desenvolvimento do meu pensamento sobre a gravura expandida.

A pesquisa e o desenvolvimento da técnica de *litografia waterless* abordados nesta dissertação configuram como interesse em contribuir para o campo da gravura experimental. Uma pesquisa que envolveu alguns anos de dedicação e experimentação para chegar aos resultados aqui compartilhados. Esse interesse surgiu da relação com a litografia e com o grupo de extensão *Núcleo de Arte Impressa da UFRGS*, onde pude desenvolver e pesquisar gravura através de uma visão da *pós-gravura*.

À medida que a pesquisa em gravura progrediu, essas explorações desencadearam uma série de práticas interligadas, culminando na produção artística atual. Minhas referências artísticas colaboraram com essa busca por novos meios de produção. Robert Rauschenberg foi, sem dúvida, o artista que mais observei e revisei em minha prática de ateliê. Suas litografias com transferências de imagens e impressões com intervenções fizeram com que eu começasse a explorar mais esse diálogo e cruzamentos entre linguagens artísticas. A partir desse momento, passei a investigar a matriz até sua expansão para matrizes não convencionais, o que me levou a experimentar

materiais capazes de capturar as marcas e memórias, fazendo transposições do espaço horizontal para o espaço vertical. Isso resultou em trabalhos que refletem os deslocamentos de texturas e traços dos lugares que habito.

Investigar a série de monotípias do artista Carlos Vergara e as obras de Giuseppe Penone permitiu-me aprofundar a compreensão sobre a materialização do imaterial e a captura da presença e memória de lugares através da marca. Os trabalhos desenvolvidos nessas pesquisas são fruto desse interesse em revelar poeticamente o que está oculto através das camadas de tempo através da gravura ampliada.

Ao abordar minha relação com os objetos, especialmente aqueles encontrados em um apartamento que habitei por mais de uma década, concluí que não são simples objetos do cotidiano. Eles se tornaram portadores de memórias que se entrelaçaram com minhas próprias memórias e poética. Através da transformação e apropriação, os objetos outrora alheios passaram a desempenhar papéis de destaque em minhas narrativas como *documentos de trabalho*.

Aprofundi-me na conexão entre objetos e memórias, explorando como os objetos podem se tornar representações vivas de processos e sentimentos vivenciados. O romance *O Museu da Inocência* de Orhan Pamuk e as obras de Christian Boltanski evidenciaram

essa associação emocional entre objetos e ausência, onde os objetos transcendem seu valor físico e se tornam elos com entes queridos.

A percepção da sombra emergiu como um elemento fundamental em minha expressão artística. Entendo que aqui a sombra, com sua natureza de duplo e sua capacidade de criar signos de ausência/presença, tornou-se matriz. A sombra foi protagonista em vários trabalhos da produção realizada até aqui e segue me instigando a novas criações. Sua presença constante no dia a dia desperta diversas reflexões que seguirei pesquisando após essa dissertação. As sombras também assumem significados simbólicos e metafóricos, explorando dualidades entre presença e ausência, luz e escuridão, forma e deformação. Elas se tornaram, em minha prática, uma forma de representar o efêmero, o transitório e o mutável. Ao observar as sombras como um meio de projeção e de criação de formas, busquei dialogar com outros artistas que exploraram esse conceito, como Regina Silveira e Christian Boltanski. Minha pesquisa também me levou a questionar as percepções culturais e históricas da sombra, desde seu papel nas representações artísticas até sua associação com ideias de obscuridade e negatividade. Ao desafiar essas noções preestabelecidas, pude criar um espaço para uma apreciação mais ampla das sombras a partir da leitura do livro de Junichiro Tanizaki, *Em Louvor da Sombra*, destacando sua beleza, complexidade e potencial artístico.

Apresentei a importância do suporte em minha prática, destacando a interação entre o suporte e a imagem. A experimentação com suportes diversos, incluindo o papel japonês de baixa gramatura e o papel artesanal feito a partir de fibras de bananeira, permitiu-me criar trabalhos com camadas, sobreposições e movimento. Todo o processo de fabricação do papel também se configurou como uma parte importante da minha prática, permitindo que eu pudesse interferir em todas as etapas para obter um resultado específico para cada trabalho.

A reflexão sobre a casa e outros espaços trouxe à tona a relação entre minha produção artística e os ambientes que habito. Através do prisma de *A Poética do Espaço* de Gaston Bachelard, explorei como a casa se torna um espaço de percepção e criação, especialmente durante períodos de confinamento que intensificaram minha imersão nesse ambiente. À medida que exploramos as interseções entre a habitação humana e as formas de moradia presentes na natureza, um retrato multifacetado da nossa conexão com o mundo ao nosso redor emerge. A casa revela-se como mais do que uma mera construção de paredes e teto. Ela se transforma em um receptáculo de memórias. Assim como os armários e gavetas guardam segredos, cada canto da casa é um fragmento de nossa existência, um testemunho silencioso de quem somos. Ao me ver como casa durante a gestação e puerpério, consegui estabelecer paralelos entre a relação que desenvolvemos

com a mãe no início de nossas vidas e a relação que temos com a casa, que é de abrigo e proteção.

A mudança de endereço e a chegada do meu filho Otto representaram uma reviravolta significativa em minha vida e na minha prática artística. A maternidade trouxe consigo uma série de desafios, incluindo a necessidade de ajustar minha rotina e encontrar maneiras de conciliar minha dedicação à pesquisa e à produção artística com os cuidados com o bebê. Essa nova realidade se refletiu em minha técnica artística, especialmente no uso do bordado e do desenho.

A mudança de local do ateliê da casa para um ambiente externo fez com que algumas metodologias no meu processo fossem repensadas. Os meus *documentos de trabalho* passaram a ser compostos em grande maioria por fotografias, redefinindo minha relação com este ambiente. Passei a pensar minha relação com outros espaços chegando nos trabalhos desenvolvidos no Museu do Trabalho. A experiência de trabalhar com objetos encontrados na "sala de arquivo" do Museu do Trabalho fez-me lançar um novo olhar para esses objetos. Novamente, não se tratam de objetos meus; continuam sendo objetos alheios, mas que carregam uma história e memórias de uma série de outras pessoas a quem eles foram úteis um dia. Para definir esses objetos, cheguei ao termo *objetos antigos* de Jean Baudrillard. Hoje, eles não servem mais ao seu propósito, são objetos curiosos que fazem parte de uma coleção.

Eles adquiriram um novo significado fora de seu contexto original.

No capítulo dedicado à reflexão sobre o arquivo e o lixo, pude perceber e estabelecer uma relação entre aquilo que guardamos e aquilo que jogamos fora. Aleida Assmann destaca a delicada dinâmica entre o arquivo e o lixo, e como os objetos e documentos estão sempre nesse limiar de classificação. É possível perceber nessas análises que há uma tendência de os artistas resgatarem e trabalharem com esses materiais que seriam considerados lixo por grande parte da sociedade.

No território do colecionismo, memória e espaço, procuro compreender como as narrativas dos objetos se entrelaçam com as minhas próprias experiências, transcendendo seus valores funcionais e se transformando em instigantes catalisadores de reflexão artística. O olhar do meu filho para os objetos e sua curiosidade infantil fizeram-me refletir sobre a natureza dos objetos e sobre a paixão por colecionar. Assim como as crianças colecionam objetos que têm um significado especial para elas, os artistas também são atraídos por certos objetos e materiais, muitas vezes de maneira instintiva e apaixonada.

Essa pesquisa iniciou sendo feita por uma pessoa e terminou por outra. Nesse meio tempo passamos por uma pandemia, um desgoverno, notícias assustadoras

quase diariamente; em grande parte foi marcada por grandes angústias referentes à sociedade e questionamentos de onde iríamos parar com tanta desinformação e maldade. Com o tempo a esperança começou a ressurgir, e tivemos pequenas vitórias que, junto com meu filho, vieram para tornar os dias mais alegres. Todas essas mudanças na vida influenciaram também na minha prática artística e pesquisa. Hoje ainda não vivemos um cenário ideal, mas muita coisa melhorou, e fico feliz em concluir essa etapa em um momento de respiro, com uma sensação de que muito mais ainda está por vir nessa pesquisa que segue se desenvolvendo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte, Autêntica, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Boltanski: Faire son temps. 2019. Dossier de presse, Centre Pompidou. Disponível em : https://mediation.centrepompidou.fr/newsletter_eudonet/DCP_Presse/DP_BOLTANSKI_Faire_son_temps.pdf

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que também são obras... Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, p. 171-191, dez. 2013.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: Obras Escolhidas vol 2., Rua de Mão Única, São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória. Trad. Paulo Neves. 2.ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BUCKSDRICKER, Luciane Silva. 2021. A casa secreta: Uma cartografia afetiva do espaço doméstico. 2021. Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARDINAL, Roger; ELSNER, John (org.). The Cultures of collecting. Londres. Reaktion Books, 1997.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: Cuentos completos. Madrid: Alfaguarra, 1994.

CASATI, Roberto. A descoberta da sombra: De Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTRO, Paulo Alexandre e. Fenomenologia e Estética Comparativa: antropometrias e (in)visibilidades nos Corpus. Para um diálogo entre Yves Klein e Merleau-Ponty. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 485 - 509, junho de 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte, em Didi-Huberman, G (dir.), L’Empreinte, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 15-192

_____, Georges. L’Empreinte, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

_____, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs) – Escritos de artistas, Anos 60/70. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2006.

FONTCUBERTA, Joan. O beijo de Judas : fotografia e verdade / Joan Fontcuberta ; [tradução Maria Alzira Brum Lemos]. -- São Paulo : Gustavo Gili, 2014.

FRANCA, Patrícia. L’infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, RS, v. 9, n. 16, abr. 2012. ISSN 2179-8001. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27748>>. Acesso em: 05 maio 2021. doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.27748>.

GONÇALVES, Flávio. Documentos de Trabalho: percursos metodológicos. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 9, n. 16, ano 9, dezembro de 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/87091>. Acesso em: 5 maio.

2021.

HERNANDEZ, Alessandra. O corpo e a vida: uma etnografia dos modos sensíveis de criação infantil. 2017. Tese - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS.

JOHN, Richard. Desenhos miméticos e a tirania da forma. 2019. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS.

KANAAN, Helena. Impressões, acúmulos e rasgos. Procedimentos litográficos e seus desvios. 2011. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes, plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (orgs.) O meio como ponto zero. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002. Traduzido por Sônia Taborda

LEWITT, Sol. Alinéas sur l'art conceptuel. In: HARRISON, C.; WOOD, P. Art en théorie 1900-1990. Paris: Hazan, 1998. [Inicialmente publicado sob o título Paragraphs on Conceptual Art, Artforum, vol. 5, nº 10, summer 1967, p. 79-83.]

NUNES, Edna Mara de Moura. Desdobramentos da impressão na arte contemporânea. 2010. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG.

OKANO, M. A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 16, n. 32, p. 173-195, 2018. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.142233. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/142233>. Acesso em: 5 maio. 2021.

PAMUK, Orhan. O Museu da Inocência. [Tradução Sergio Flaksman, com base na tradução inglesa de Maureen Freely]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALLES, Cecília A. Gesto Inacabado Processo de criação artística. São Paulo, Annablume, 1998.

SALZSTEIN, Sonia. Mira Schendel. No vazio do mundo. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória, dor. Tradução de Tomaz Tadeu. - 3. ed. - Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2008.

STARACE, Giovanni. Os objetos e a vida: reflexões sobre as posses, as emoções, a memória/ Giovanni Starace; Tradução Sergio Maduro. _ São Paulo: Martins fontes- selo Martins, 2015

STOICHITA, Víctor I. Breve historia de la sombra. Tradução de Anna Maria Coderch. Madrid: Siruela, 1999.

SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

TANIKAZI, Junichiro. Em louvor da sombra. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

VÁMOS, Miklós. Il Libro dei Padri. Tradução: Bruno Ventavoli. Italia: Einaudi, 2006.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O campo ampliado da gravura: suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, RS, v. 19, n. 32, nov. 2013. ISSN 2179-8001. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/43755>>. Acesso em: 31 out. 2021. doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.43755>.

WEITEMEIER, Hannah. Klein. Köln : Tashen, 2005.

ZANINI, Walter. A aliança da ordem com a magia. In: MORAES, Angélica (org.). Cartografias da sombra. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 129.

ANEXOS

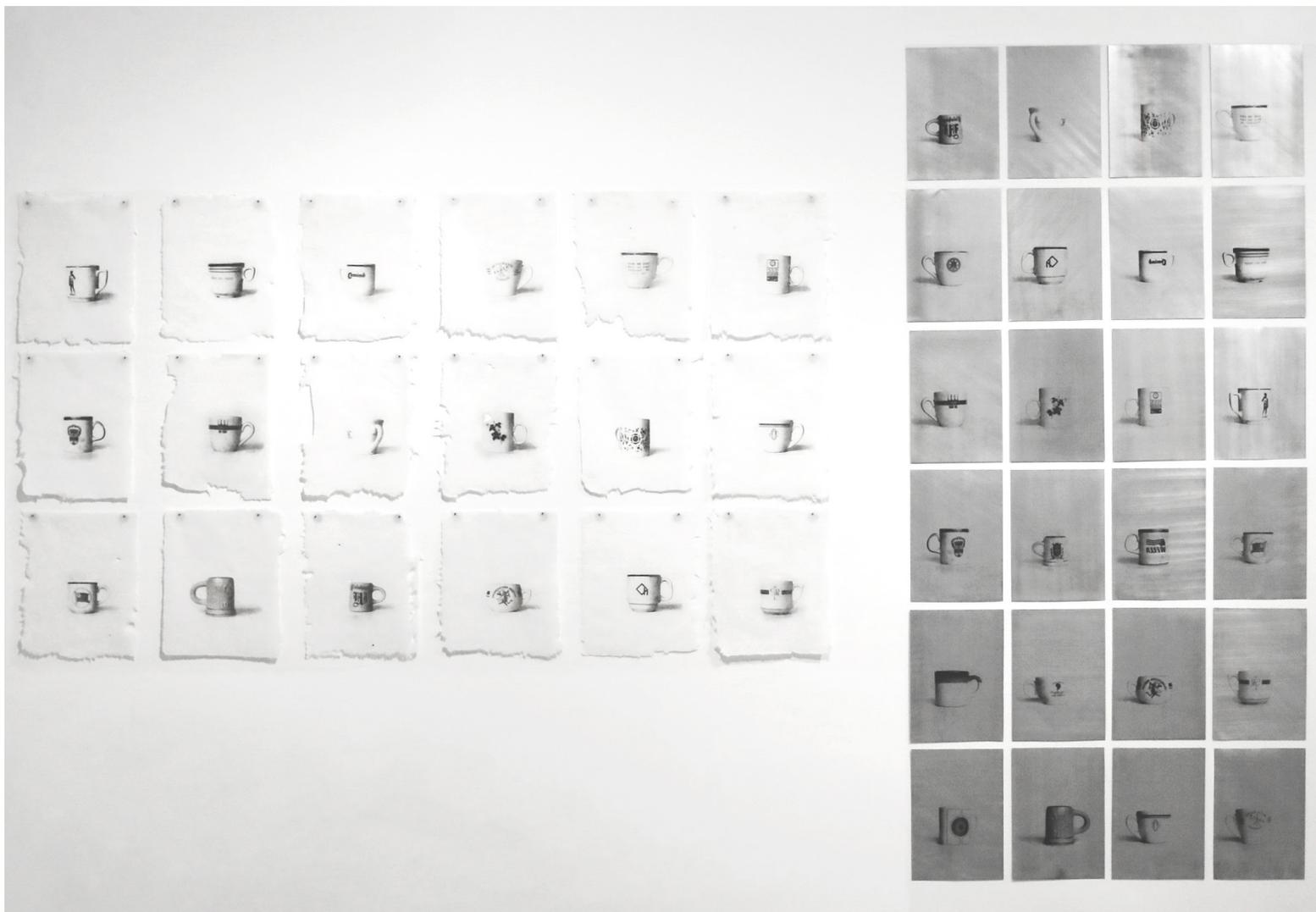


Figura 146: Caroline Veilson. *Xícaras*. Litografia waterless sobre papel artesanal. 100 x 180 cm. 2018.



Figura 147: Caroline Veilson. *Cadeira*. Litografia waterless, 9 impressões de 18,5 x 15,5 6 matrizes de 10,4 x 14,5 cm. 2017.

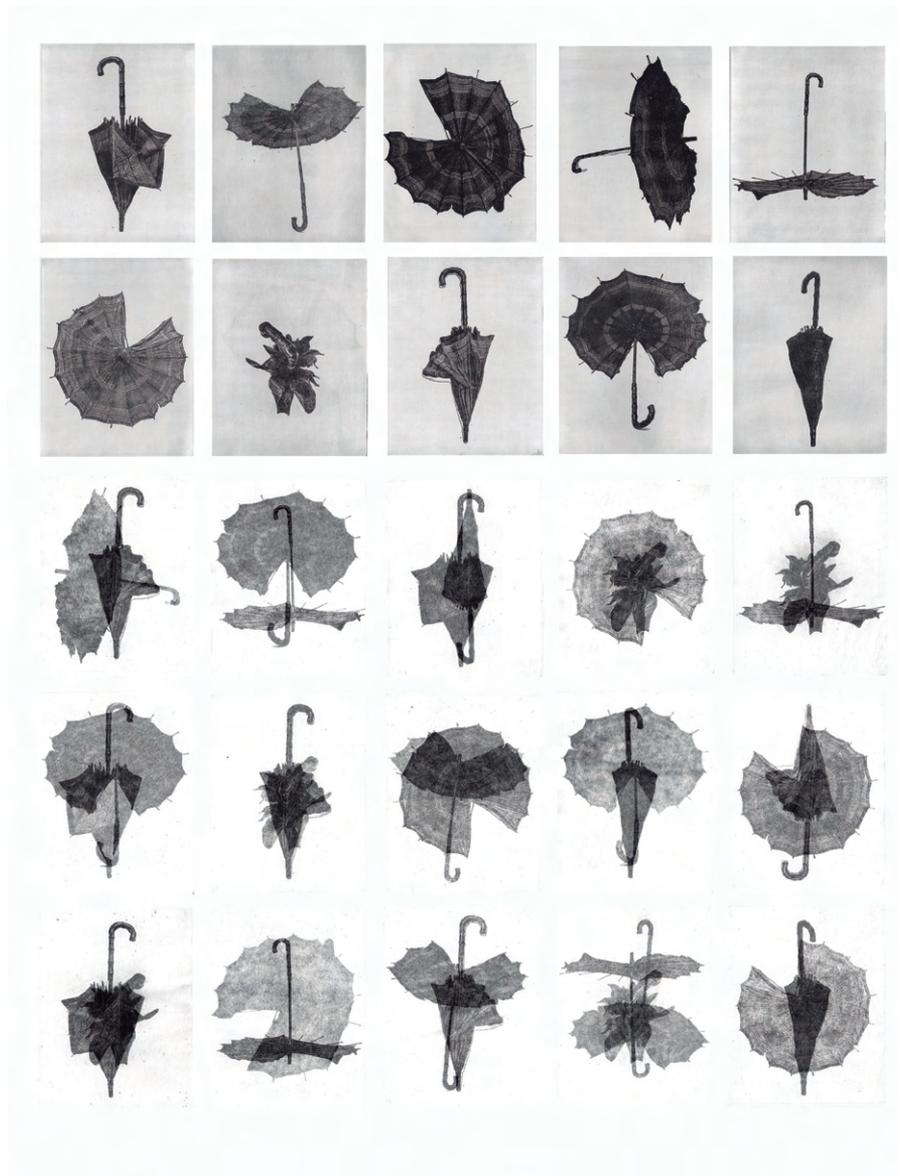


Figura 148: Caroline Veilson. *Sombrinha*. Litografia waterless. 115 x 85 cm. 2017.



Figura 149: Caroline Veilson. *Mancebo*. Litografia waterless sobre papel artesanal de fibra de bananeira e algodão. 100 x 160 cm. 2018.



Figura 150: Caroline Veilson. *Índices III*. Monotipia sobre papel artesanal de fibra de bananeira. 100 x 120 cm. 2018.

Videos do processo:

<https://www.youtube.com/watch?v=1RMtk30Q0J4>

<https://www.youtube.com/watch?v=bEKfXXfAqhl>



Figura 151: Caroline Veilson. *Índice II*. Impressão em Marrom Van Dyke sobre 210 módulos de 14 x 5 cm. 2016.