

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

a Transitoriedade e o Afeto
a relação entre imagem e suporte

Marília Bianchini

Porto Alegre
2013

Marília Bianchini

a Transitoriedade e o Afeto a relação entre imagem e suporte

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

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (IA/UFRGS)

Prof^ª. Dr^ª. Elaine Tedesco (IA/UFRGS)

Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos (EBA/UFBA)

Porto Alegre
2013

resumo

Esta pesquisa parte do conjunto de fotografias impressas a jato de tinta sobre papéis artesanais que foi produzido por mim durante o decorrer dos anos de 2012 e 2013. A decisão de manufaturar meu próprio suporte é identificada como um ponto crucial a partir do qual passo a refletir sobre a relação entre suporte e imagem. Como decorrência da maneira de produzir estes trabalhos, as ideias de transitoriedade e afeto se colocam neles. Permeia este texto o entendimento de que a obra conclui ao mesmo tempo em que inclui seu processo de formação, presente na *Teoria da Formatividade*, de Luigi Pareyson.

Palavras-chave: Suporte. Imagem. Processo. Afeto. Transitoriedade.

abstract

This research is based on the set of inkjet printed photos on handmade paper that was produced by me during the years 2012 and 2013. The decision to manufacture my own support is identified as a crucial step from which arises the reflection on the relationship between support and image. As a result of the way these works were produced, the ideas of transience and affection take place in them. Permeating this text is the understanding that the work concludes while including their formation process, present in Luigi Pareyson's *Estetica: teoria della formatività*.

Keywords: Support. Image. Process. Affection. Transience.

agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos a cada um que, mesmo sem perceber, trouxe valiosas contribuições para a concretização dessa pesquisa: colegas da turma 19, professores e funcionários do PPGAVI, principalmente meu orientador Flávio Gonçalves, Capes, Kamori, Japa, família Shanti, Guigo, Paulo Gasparotto, Luisa Proença, Dana, Wagner, amigos do Atelier Subterrânea, Ana Tomi, Helena, Dani.

Agradeço especialmente ao Nelmar, pelo companheirismo e amor.

Obrigada, pai, mãe e mano, por tudo. E, João Antônio, por revigorar o significado deste trabalho com teu recente nascimento.

sumário

lista de figuras, p. 09

reproduções dos trabalhos, p. 11

introdução, p. 41

PARTE 1

1.1 Fazendo o papel, percebendo o suporte, p. 51

1.2 O respeito e o afeto pelos papéis, p. 55

1.3 A fragilidade dos papéis, p. 58

1.4 Imprimindo sobre meus papéis, p. 60

1.5 A impressão jato de tinta, p. 62

PARTE 2

2.1 Duas forças em jogo, p. 65

2.2 A atividade do suporte, p. 71

2.3 A imagem como projeção, p.75

2.4 A imaterialidade da imagem e o corpo da imagem visual, p. 84

2.5 A relação entre suporte e imagem, p. 89

PARTE 3

3.1 O que passa e o que fica, p. 102

3.2 A transitoriedade, p. 104

3.3 O afeto, p. 120

considerações finais, p. 125

referências bibliográficas, p. 129

lista de figuras

- Fig. 01, *Dedicatória*, 2013, impressão jato de tinta sobre papel artesanal, 24 x 16,5 cm. p. 06
- Fig. 02, Sem título [pá de jardim], 2012, impressão jato de tinta sobre papel artesanal de filtro de café reciclado com fibra de bananeira e de algodão, 51 x 41 cm. p. 12
- Fig. 03, *Meine Großmutter mit ihrem großen Luftballon*, 2012, impressão jato de tinta sobre papel artesanal de fibra de bananeira, 40,5 x 30,5 cm. p.13
- Fig. 04, Sem título [capinando], 2012, impressão jato de tinta sobre papel artesanal de filtro de café reciclado, 50 x 40,5 cm. p.14
- Fig. 05, *Inverno I*, 2012, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais, 55 x 50 cm. p. 15
- Fig. 06, *Inverno II*, 2012, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais, 67 x 63 cm. p.16
- Fig. 07, *Inverno III*, 2012, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais, 61 x 80 cm. p.17
- Fig. 08, Sem título (próximo a Otávio Rocha/RS) da série *Lapsos*, 2012, impressão jato de tinta sobre papel artesanal, 40 x 35 cm. p.18
- Fig. 09, Sem título (Salvador/BA I) da série *Lapsos*, 2012, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais, 53 x 40 cm. p. 19
- Fig. 10, Sem título (Salvador/BA II) da série *Lapsos*, 2012, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais, 46 x 40 cm. p. 20
- Fig. 11, Sem título (Morro de São Paulo/BA), da série *Lapsos*, 2012, impressão jato de tinta sobre papel artesanal, 21,5 x 16,5 cm. p.21
- Fig. 12, Sem título [balões coloridos], 2012, impressão jato de tinta sobre papel artesanal de filtro de café reciclado com fibra de algodão e de bananeira, 50 x 41 cm. p.22
- Fig. 13, Sem título [costurando], 2012, impressão jato de tinta sobre papel artesanal reciclado com fibra de algodão tingido e marca d'água de renda, 40 x 50 cm. p. 23
- Fig. 14, *O segredo da longevidade*, 2013, impressão jato de tinta sobre papel artesanal de filtro de café reciclado, 40,5 x 40,5 cm. p. 25
- Fig. 15, Sem título [vindo e indo], 2013, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais de fibra paina, de bananeira e filtro de café reciclado, 40 x 33 cm. p. 26
- Fig. 16, Sem título [pá], 2013, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais de fibra paina, de bananeira e filtro de café reciclado, 50 x 106 cm. p. 27

Fig. 17, Sem título [garfo], 2013, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais de fibra de bananeira e filtro de café reciclado, 40 x 50 cm. p. 29

Fig. 18, Sem título [cadeira de balanço], 2013, impressão jato de tinta sobre papel artesanal de fibra paina, 33 x 36 cm. p. 31

Fig. 19, *Paina em Bananeira*, 2013, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais de fibra de bananeira, dimensões variáveis, 9 partes de 21 x 15,5 cm cada. p.32

Fig. 20, detalhes de *Paina em Bananeira*, 2013, impressão jato de tinta sobre papel artesanal de fibra de bananeira, 21 x 15,5 cm. p.33

Fig. 21, Idem anterior. p. 34

Fig. 22, Sem título [deitada no sofá], 2013, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais de fibra de bananeira e de fibra de paina, 52 x 73 cm. p.35

Fig. 23, *À Procura*, 2013, impressão jato de tinta sobre papéis artesanais de fibra paina, de bananeira e filtro de café reciclado, 52,5 x 90 cm. p. 37

Fig. 24, *Balões também usam bengala*, 2013, impressão jato de tinta sobre papel artesanal de fibra de bananeira, 28 x 21 cm. p.39

Fig. 25, Sem título [vó, Pipa e Fellini no sofá] da série *Tempo Sobre Tempo*, 2010, impressão jato de tinta sobre papel japonês, 59 x 55 cm. p.43

Fig. 26, Sem título, 2011, impressão jato de tinta sobre papéis variados, 83 x 53 cm. p. 45

Fig. 27, detalhe de Sem título [capinando] (Cf. fig. 04). p. 73

Fig. 28, Anthony McCall, *You and I, Horizontal (III)*, 2007, instalação, computador, duas projeções de vídeo, duas máquinas de neblina, dimensões variáveis. p. 79

Fig. 29, Elaine Tedesco, *Sobreposições Urbanas*, 2004, projeção em uma ruína no bairro Belém Novo, em Porto Alegre. p.80

Fig. 30, Peter Fischer, *Repellus*, 2008, máquina de projeção, projeção em vídeo sobre uma tela formada por minúsculas bolas de vidro. p. 94

Fig. 31, Peter Fischer, *I Fly II*, 2006, máquina de projeção, projeção de slide em uma bruma de vapor. p.94

Fig. 32, idem à anterior, detalhe da fotografia projetada. p. 94

Fig. 33, Bill Morrison, *Decasia*, 2002, filme, 70min. p. 113

Fig. 34, Bill Viola, *Ocean Without a Shore*, 2007, instalação, vídeo e som, aproximadamente 90min, *still* de vídeo. p. 118

Fig. 35, Bill Viola, idem à anterior. p.118

Fig. 36, Bill Viola, idem à anterior, vista da instalação na Igreja de São Gallo, Veneza, 2007. p.118

reproduções dos trabalhos



Fig. 02, Sem título [pá de jardim], 2012.



Fig. 03, *Meine Großmutter mit ihrem großen Luftballon*, 2012.



Fig. 04, *Sem título [capinando]*, 2012.



Fig. 05, *Inverno I*, 2012.



Fig. 06, *Inverno II*, 2012.



Fig. 07, *Inverno III*, 2012.



Fig. 08, Sem título (próximo a Otávio Rocha/RS) da série *Lapsos*, 2012.



Fig. 09, Sem título (Salvador/BA I) da série *Lapsos*, 2012.



Fig. 10, Sem título (Salvador/BA II) da série *Lapsos*, 2012.



Fig. 11, Sem título (Morro de São Paulo/BA), da série *Lapsos*, 2012.



Fig. 12, Sem título [balões coloridos], 2012.



Fig. 13, Sem título [costurando], 2012.



Fig. 14, *O segredo da longevidade*, 2013.



Fig. 15, *Sem título [vindo e indo]*, 2013.



Fig. 16, Sem título [pá], 2013.



Fig. 17, Sem título [garfo], 2013.



Fig. 18, Sem título [cadeira de balanço], 2013.



Fig. 19, Paina em Bananeira, 2013.

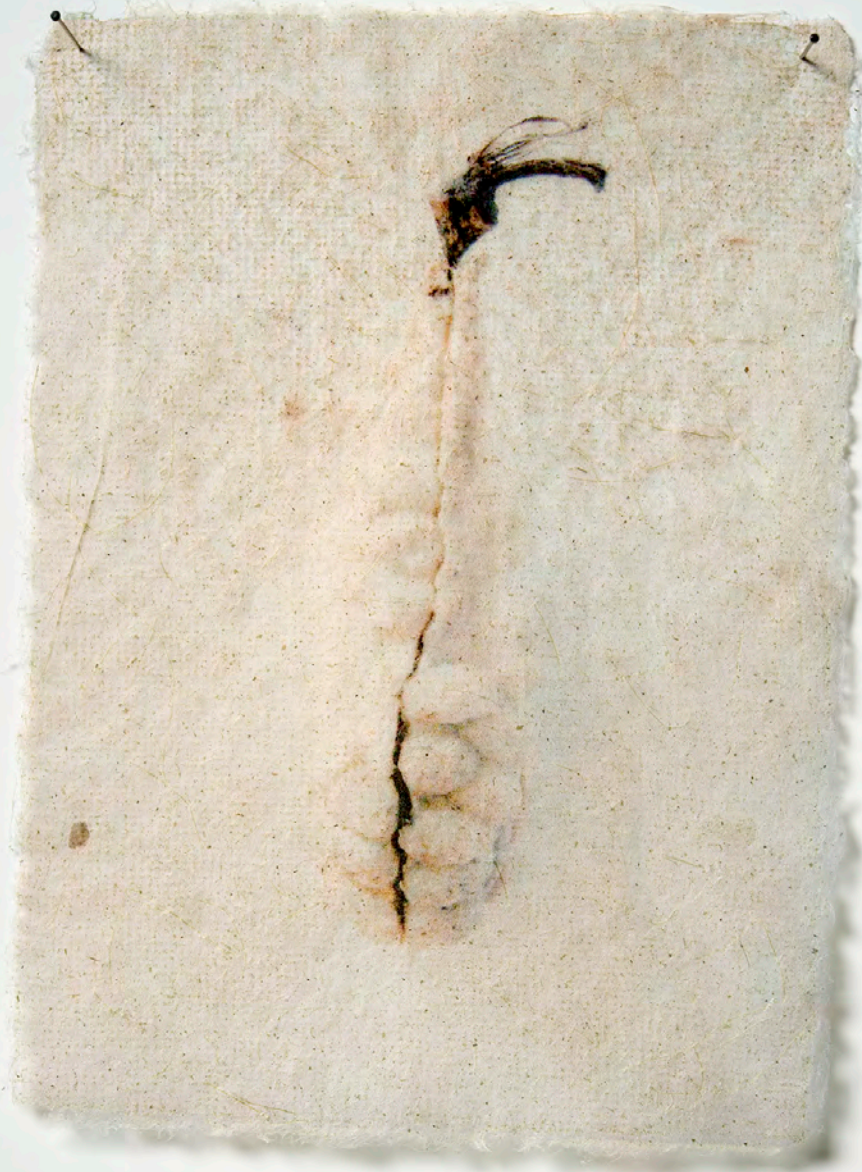


Fig. 20 e 21, detalhes de *Paina em Bananeira*, 2013.



Fig. 22, Sem título [deitada no sofá], 2013.



Fig. 23, *À Procura*, 2013.



Fig. 24, *Balões também usam bengala*, 2013.

introdução

Este texto parte deste conjunto de trabalhos produzidos por mim durante o decorrer dos anos de 2012 e 2013. Considerando-os um conjunto por se tratarem todos de fotografias impressas a jato de tinta sobre papéis artesanais que eu mesma fabrico, busco no processo de sua produção que questões os guiaram até o ponto onde chegaram.

Com a certeza de que não se trata de um caminho reto, encontro a motivação para imprimir fotografias em papéis com características especiais a partir de uma busca por resultados específicos que trabalhassem o dito achatamento da imagem fotográfica (DUBOIS, 1999, p.98). Esta questão havia sido por mim trabalhada pela primeira vez quando, na época de meu projeto de graduação, em 2010, deixei o papel fotográfico de lado para imprimir a jato de tinta fotografias sobre papel japonês (a fig. 25 é um exemplo disto). Na ocasião estava interessada em transparência e sobreposição de camadas e, na combinação desse suporte com esse tipo de impressão, conseguia ter a visualização de cada camada e da mescla delas onde se sobrepunham. A variação de saturação da imagem, que ocorre conforme a sobreposição ou não de camadas e a coincidência ou não do que está impresso em cada uma, gera um efeito incomum à imagem fotográfica que me chamou a atenção.

Naquela época, identifiquei que este acúmulo de camadas era também um acúmulo de temporalidades diferentes (compunham o trabalho fragmentos de fotografias da mesma cena, mas em distintos momentos) - o que não deixa de ser a adição de uma certa espessura temporal à imagem fotográfica que é diferente daquela que lhe caracteriza. Neste sentido, as montagens fotográficas de David Hockney são uma referência para meus trabalhos daquela época por partirem do mesmo interesse¹.

A partir da observação da maneira como essa mudança no suporte trazia particularidades para este tipo de imagem, me interessei e passei a explorar uma variedade maior de papéis para minhas impressões. No ano seguinte, em 2011, ao imprimir uma única fotografia em pedaços de diferentes papéis (fig. 26) acreditei atingir também a quebra da homogeneidade que é usualmente relacionada à fotografia, daquele que é dito seu achatamento sem precisar recorrer à transparência nem à sobreposição de mais de uma imagem².

Estes trabalhos feitos a partir de uma única foto (fig. 26) não

1 No início da década de 1980, David Hockney passa a usar a câmera fotográfica como uma ferramenta de desenho (WASCHLER, 1984) na busca de inserir na fotografia uma espessura temporal característica de quando olhamos uma cena de dentro dela. Nestes trabalhos, a dinâmica do processo de olhar para algo é representada através da justaposição de várias fotografias que reunidas montam uma cena. Em meu projeto de conclusão, considerei as montagens fotográficas de Hockney uma importante referência sem deixar de ressaltar que o fato delas não apresentarem nem transparência nem sobreposição de camadas faz com que elas tenham um acúmulo temporal mais “lateral” do que em profundidade (que é como entendo o que acontece na série de trabalhos em papel japonês).

2 Nestes trabalhos, mesmo que a transparência não seja explícita como quando utilizo papéis japonês ou outros transparentes, pode haver o entendimento de uma “transparência sugerida” em partes onde dois papéis opacos se sobrepõem e o de cima se fastia do de baixo, ao curvar-se, permitindo ali a visualização da mesma imagem nos dois papéis.



Fig. 25, Sem título [vó, Pipa e Fellini no sofá] da série *TempoSobreTempo*, 2010.

possuem a mesma espessura temporal daqueles de 2010 feitos com papel japonês, mas também não são imagens uniformes. A construção da imagem por partes já é, por si, uma maneira de quebrar esse aspecto de uma imagem que é obtida inteiramente de uma única vez, mas as características de cada pedaço de papel e o contraste entre eles é que reforçam essa perda de uniformidade. Há aqui o acréscimo de informações físicas à imagem final que decorre da gramatura, da textura e da cor própria de cada papel. As adições de temporalidade e de informações físicas e a quebra de homogeneidade foram percebidas por mim como um cruzamento da linguagem fotográfica com as do desenho, da pintura e até da escultura.

Sempre com a atenção voltada para a imagem fotográfica, imaginei que alcançaria essa falta de homogeneidade com uma única foto e um único papel se tivesse, na mesma folha, diferenças na concentração de fibras (como diferentes gramaturas em uma única folha). Para alcançar uma imagem não-homogênea precisava de um papel não-homogêneo, e a impossibilidade de encontrar no mercado - incluindo o de papéis artesanais - um papel com as características que imaginava me dariam o resultado que buscava, tornou a manufatura de meu próprio papel a saída mais viável.

Os trabalhos a que este texto se refere surgem, assim, da vontade de mexer com a fotografia via seu suporte. Porém, de questionamentos sobre a imagem fotográfica, de repente me coloco em um cruzamento onde a direção tomada, ou seja, a decisão de produzir meu próprio suporte, acaba me levando a seguinte questão: a relação entre suporte



Fig. 26, Sem título, 2011.

e imagem. Como consequência da lida direta com a matéria do papel, passo a dedicar mais atenção ao suporte e a querer valorizá-lo nesta relação. Surgem daí ideias da imagem como projeção, do envolvimento de duas forças nesta relação, da dependência que uma imagem visual tem de seu suporte para existir. Na mesma medida em que estas ideias eram desenvolvidas, influenciavam esta produção. O que poderia ser visto como desvios, é encarado como parte do percurso que também lhe define.

A noção de que os trabalhos concluem ao mesmo tempo em que incluem seu processo de formação é a base e o norte deste estudo. Esta relação entre processo e obra acabada é tomada a partir da *Teoria da Formatividade*, do filósofo italiano Luigi Pareyson, segundo a qual “a obra de arte é lei e resultado de um processo de formação”, sendo que tal processo se inventa enquanto está se fazendo. Daí decorre o entendimento de Pareyson de que toda e qualquer obra é uma *forma*³, termo utilizado não em contraposição a matéria ou conteúdo, mas significando “organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca”, e que coloca assim em evidência

o caráter dinâmico da forma, à qual é essencial o ser um resultado, ou melhor, a resultante de um ‘processo’ de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento

3 É importante não se prender à palavra forma para evitar que se entenda a estética de Pareyson como relacionada a um formalismo. Sua abertura para outras possibilidades é defendida pelo próprio autor e pode ser identificada também em *Luigi Pareyson e a estética da formatividade: um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made*. Dissertação de mestrado de Francesco Napoli, UFOP, 2008.

de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso. (PAREYSON, 1993, p.9-10)

A abordagem desses trabalhos em conjunto, permite identificar tanto as singularidades quanto as recorrências entre eles. Com isso, acredito trazer à tona as escolhas feitas em cada caso e suas consequências.

O texto está dividido em três partes. A primeira, permeada por um tom narrativo, expõe o processo e vasculha como os procedimentos desenrolaram os trabalhos. Nesta parte, relaciono o que no processo de manufatura de papéis levou a uma mudança no meu entendimento do suporte. Mudanças no rumo desta produção são também influenciadas por características especiais que alcanço em meus papéis e, ainda nesta primeira parte, tais características estão identificadas.

Na segunda parte, busco analisar as questões acerca da relação entre imagem e suporte que surgiram desta produção, tentando com isso compreendê-las melhor e sempre buscando as ligações disto com esses trabalhos. A noção de que nesta relação existem duas forças em jogo faz com que eu me volte para quem exerce essas forças: a imagem e o suporte. É refletindo sobre esta relação que exponho também a ideia da imagem como projeção. São estudados como referências textos de Hans Belting, Marie José Mondzain, Thomas Mitchell e Michel Frizot, teóricos da imagem que a abordam tanto fenomenológica quanto historicamente. Como referenciais artísticos, volto-me para os trabalhos dos artistas Elaine Tedesco, Anthony McCall e Peter Fischer,

que possuem na projeção e na escolha de suportes “ativos” um ponto comum em suas poéticas.

As ideias aqui apresentadas não se mostram de modo direto ou evidente. Não é que entenda que meus trabalhos sejam *sobre* a relação entre imagem e suporte, por exemplo, mas estas impressões de fotografias em papéis artesanais me ajudaram a construir um entendimento sobre isso da mesma forma que este entendimento me ajudou a pensar sobre elas. Por acreditar que tais ideias são encontradas nos trabalhos de alguma forma e, principalmente, que foram importantes para seu processo, trago-as para este texto.

“São trabalhos bastante pessoais” – alguém me falou ao vê-los mesmo sem saber nada sobre mim. E estava certo. Não que eu faça diretamente uma narrativa pessoal usando minha vida como tema ou assunto destes trabalhos; mas, seguindo as ideias de Pareyson, o modo como os faço, enquanto artista, é composto pelo que sou, por minha experiência de vida. O que é verdade para qualquer produção artística acaba sendo mais forte quando o que está colocado ali são retirados de um lugar não muito distante de mim.

Considerando que há mais que apenas a superfície da imagem⁴, a terceira e última parte desta dissertação aprofunda duas questões que surgiram diretamente dos trabalhos: a transitoriedade e o afeto. Para tratar destas questões que envolvem nossa relação com a morte,

4 Referência à frase do artista Bill Viola: “Há mais que apenas a superfície da vida. As coisas reais estão abaixo da superfície.” Em entrevista a Christian Lund, Louisiana Museum of Modern Art. Londres, 2011. Tradução minha, assim como todas a partir do inglês que se encontram neste texto.

perdas e luto foi de grande valia o acesso a textos de Sigmund Freud, já que a escola da psicanálise criada por ele objetiva justamente nos auxiliar a lidar com a vida e suas dores. Também figuram entre as referências John Berger, Thomas Mann e Pareyson. Contribuem ainda para a reflexão neste ponto os trabalhos de Bill Viola e Bill Morrison.

PARTE 1

1.1 Fazendo o papel, percebendo o suporte

Uma pesquisa atenta, ainda que informalmente realizada em livros e na rede (sites e vídeos), precedeu a manufatura dos papéis. E, com ela, dei-me conta que o mais interessante para o que desejava seria colocar-me no processo desde o início da transformação de fibras vegetais em papel. A gama de resultados seria maior se eu pudesse interferir em todas etapas, iniciando pela escolha das fibras a utilizar.

Não existe apenas um método possível de transformar vegetais em papel. O processo varia tanto conforme as características do vegetal trabalhado, quanto as questões culturais envolvidas que definem as características desejadas para uma folha de papel.

Para iniciar a prática selecionei entre as informações coletadas uma “receita”⁵ que me pareceu de fácil execução e que indicava o uso de fibras de bananeira (o que eu tinha disponível), além de outras fibras como da paineira. A obtenção de papéis com características desejáveis não foi suficiente para me restringir à esta receita e continuo com a pesquisa sobre diferentes métodos até hoje. Cada vez que me proponho a fazer meus papéis, tenho em mente os conhecimentos que essa pesquisa me traz, adiciono a isso os conhecimentos adquiridos com

5 Como referência, utilizo o procedimento descrito por Diva Buss em sua tese de mestrado (ECA-USP, 1991) por conter informações organizadas e claras sobre os materiais e cada etapa e ainda indicar possibilidades de aplicação da técnica.

minha insipiente, mas própria prática e sempre deixo uma margem para novos experimentos.

Esta dissertação não se propõe a ser sobre o fazer artesanal de papel. Porém, dada a importância que passar por essa experiência significou para o presente estudo, considero necessário expor inicialmente esse processo. Seguindo o método escolhido, ter um papel a partir de fibra vegetal requer: cortar a planta (no caso da bananeira; ou colher os frutos, no caso das painas; ou cortar uma camiseta velha, no caso do algodão), picá-la, cozinhá-la por horas em uma solução alcalina, lavá-la até ficar somente a fibra (o que pode demorar dias), bater essa fibra com martelo de madeira até ela se transformar em uma pasta, colocar essa pasta em uma bacia com água e CMC⁶, retirar daí as folhas com moldes, deixá-las secar e prensá-las.

O que interessa nas etapas do processo, é a noção do trabalho envolvido, do tempo dedicado à elaboração de um suporte para uma imagem que ainda não existe. É preciso levar em conta que cada etapa necessita um tempo para ser executada e representa uma mudança na fibra vegetal. Acompanhar todo o processo significa iniciar com, por exemplo, uma bananeira em mãos e transformar esse vegetal aos poucos, passo a passo, em uma folha de papel que, apesar de ter origem naquela bananeira e ser composto pela sua matéria, é completamente diferente dela. A diferença entre um vegetal ainda plantado e um papel

⁶ Carboxi Metil Celulose (CMC), é o sal sódico do éter policarboxílico da celulose. Pó branco que hidratado é usado como cola. É muito utilizado em restauro de papéis e livros, pois possui pH neutro e é à base de celulose. Na manufatura de papéis serve para aglutinar as fibras. É encontrado em lojas de materiais artísticos.

que dele se faça é tão grande que, mesmo vendo a transformação no ato em que acontece e trabalhando arduamente para que ela ocorra, ao final do processo não tem como não perceber algo de mágico nisso – o que talvez possa ser explicado pela diferença entre o caráter abstrato das experiências dos outros quando comparadas com a concretude de nossas próprias vivências, ou pelo risco de fracasso (sempre implícito em qualquer jornada) que traz a constante dúvida se aquilo realmente é possível. Saber que algo é possível é muito diferente de efetivamente por-se a fazer aquilo.

A manufatura de papéis pode ser vista como um “retorno às tradições” por retomar a maneira que inicialmente o papel era fabricado, indicando talvez uma certa nostalgia de quem a executa e até uma forma de crítica à padronização acarretada pela industrialização. A atividade faz referências a um proceder muito antigo e partiu-se para sua execução justamente por não encontrar no mercado o que se desejava. Mas não podemos esquecer que aqui está aplicada apenas a um aspecto do trabalho final: seu suporte. As fotografias impressas nele e a maneira como isso se deu, não só não negam a tecnologia como ainda a abraçam de bom grado.

Se a motivação para a laboriosa transformação de bananeiras em papel se deu pelo desejo do resultado concreto de um suporte com características particulares, não há como negar que essa escolha acaba acarretando outras consequências também. A atividade artesanal, por requerer envolvimento e por lidar diretamente com a matéria, faz surgir uma situação afetiva e um tipo de conhecimento que lhe é próprio.

Participar ativamente deste processo de transformação da matéria usando as mãos (ou ferramentas que servem como prolongamentos delas), é utilizar o tato, que, segundo Focillon (2013, p.11), “preenche a natureza de forças misteriosas. Sem ele, a natureza seria semelhante às deliciosas paisagens da câmara escura, diáfanas, planas e quiméricas.” As mãos são, assim, instrumento e órgão do conhecimento com função de nos dar pesos, texturas, resistências das coisas do mundo.

Se por isso podemos considera-las receptivas, elas não deixam de ser, ao mesmo tempo, doadoras. Pois, através delas, nós também nos transferimos para as coisas transmitindo-lhes calor e carinho⁷. Com as mãos protegemos e acariciamos o que nos é precioso. Janis Jefferies (2003), curadora de *Boys who sew*⁸, fala que gosta da ideia de que fazer artesanalmente é cuidar⁹, visto que é uma atividade marcada pelo interesse e pelo apego. E ainda que o fazer artesanal não necessariamente envolva apenas as mãos, ele se dá em uma escala pessoal estabelecida por proximidade e envolvimento. Ver a água da cocção mudar de cor, ver as sujeiras saindo na água da lavagem e a fibra ficando mais clara com isso, sentir na mão a fibra mais limpa, bater, bater e bater, ver e sentir a diferença entre a fibra não batida, batida e

7 É claro que também podemos violentar as coisas com nossas mãos. Inclusive, a etapa do processo de manufatura do papel em que a fibra é batida é denominada por alguns de “espancamento”. Porém, atenho-me ao “lado positivo” desta troca para não adentrar em uma discussão que não interessa no momento.

8 Exposição ocorrida em 2004 no Craft Council, Londres, e que depois passou por outras cidades da Inglaterra.

9 Original do inglês: *To craft is to care*. (JEFFREIS, 2003).

ainda mais batida, saber que essa diferença se deve a uma quebra de ligações imperceptíveis aos nossos olhos, isso, e muito mais, significa uma aproximação de fato e um envolvimento com o que será, neste caso, o suporte de uma fotografia.

1.2 O respeito e o afeto pelos papéis

Além de obter suportes com as características que desejava, a manufatura de papéis acabou modificando minha relação com eles. Passei a dedicar-lhes mais atenção e a valorizá-los. Passei a destacá-los das outras coisas, em um movimento decorrente da atenção com a qual, conforme a *Fenomenologia da Percepção*, passamos a perceber como figuras o que até então só se oferecia como horizonte indeterminado (MERLEAU-PONTY, 2006, p.58).

O fato, tão óbvio, de que os suportes sempre existiram não impede que eles passassem a realmente existir para mim a partir de uma mudança na relação que desenvolvi com eles. Utilizá-los sem refletir, me parece agora uma espécie de cegueira que me impedia de compreender sua contribuição para um trabalho. Passar a me dar conta de sua existência, portanto, é a possibilidade de perceber que existe uma relação dele com a imagem e, a partir disso, de compreender tal relação.

Utilizo o termo afeto para descrever o que surgiu do processo de manufatura dos papéis considerando seu significado de afeição, ou seja, de uma ligação afetiva, um sentimento amoroso em relação a algo ou alguém. Descarto o entendimento do termo na psicanálise na mesma medida em que me interesso por sua derivação do verbo afetar, ou seja, por sua aproximação com as ideias de atingir produzindo lesão, ou comover, sensibilizar (HOUISS).

A sensibilização por algo pode nos levar a um aprofundamento do conhecimento daquilo na medida que o coloca em outra perspectiva diante de nós. O afeto como um afetar, neste texto, me lembra a ideia de *punctum*, de Roland Barthes, pois encontra nela a mesma distinção entre o que nos comove e o que não. O *punctum* surge para Barthes da análise da diferença entre fotografias que lhe animavam e de outras que lhe eram indiferentes, sendo as primeiras portadoras de um irreduzível afeto reconhecido como decorrente de algo nelas que lhe pungia (exatamente o *punctum*).

Uma ligação afetiva, ou uma sensibilização, que entendo como resultado da execução de um diálogo possibilitado pela proximidade e baseado no interesse e no respeito. O processo de manufatura dos papéis exigiu olhar para a matéria com a atenção que o interesse por algo reclama.

Para produzir os papéis é sempre preciso considerar as respostas que a matéria dá para cada investimento contra ela, e é preciso respeitá-la para se dispor a ouvir estas respostas. Para esclarecer isto recorro ao que Luigi Pareyson fala sobre interpretação. Ao tratar da matéria na

arte, ele chama a atenção para o fato da matéria apresentar resistência às investidas do artista contra ela. A intenção formativa, se não encontrasse tal resistência, não teria como dar forma a essa matéria. E nisto se estabelece um diálogo, uma relação de cooperação, onde nem artista nem matéria pode se sobrepor um ao outro. “A interpretação é justamente isso: mútua implicação de receptividade e atividade” (PAREYSON, 1993, p.175). Ao encontro disto, distração e presunção são tidos como obstáculos à interpretação das coisas por Pareyson: “por causa de defeitos na atenção ou as coisas se endurecem até se tornarem mudas e incompreensíveis ou a pessoa se impõe a elas a ponto de se tornar ela mesma surda e incapaz de compreensão” (idem, p.201). Interesse e respeito são imprescindíveis na interpretação, que não deixa de ser uma forma de conhecer algo, pois graças ao primeiro o interpretante se torna capaz de interrogar as coisas, e graças ao segundo é capaz de escutá-las. Nesta “mútua implicação de atividade e passividade” é onde vejo a formação de um vínculo, uma ligação - afetiva porque nos sensibiliza para aquilo.

Nos trabalhos anteriores, mesmo o suporte desempenhando um papel fundamental nas suas visualidades, minha atenção se limitava a questões da imagem fotográfica, como se ela estivesse ali por si mesma, sozinha, como se o suporte não existisse. Depois da experiência de manufaturar meu próprio papel, meu olhar sobre o suporte foi alterado consideravelmente, pois, com o afeto decorrente desta aproximação, os suportes puseram-se a existir para mim.

1.3 A fragilidade dos papéis

A maneira que trabalhei as fibras, desde o início e mesmo sem muita noção do que resultaria, acabou me proporcionando um papel bastante delicado, leve, transparente e frágil. Na busca por fazer o processo “bem feito”, acabei principalmente limpando bem as fibras e batendo-as bastante¹⁰. Sem ter certeza da quantidade necessária de polpa para formar uma folha de papel, comecei colocando pouca polpa na tina de água. E assim, meio sem querer, obtive uma folha com as características acima descritas.

O resultado me surpreendeu positivamente, pois os papéis artesanais que já havia visto eram grosseiros comparados a este. A delicadeza desta folha mostrou que era possível me aproximar daquele papel japonês que usara em trabalhos anteriores mantendo uma transparência e alcançar, ao mesmo tempo, a falta de homogeneidade que tanto almejava. Depois disto, experimentando com fibras diferentes de bananeira, paina, algodão e com o filtro de café reciclado, ainda surgiam novas surpresas com as características que cada fibra acrescentavam a cada folha de papel, ora um brilho perolado, ora um dourado claro, ora um aspecto mais fosco, ora um volume mais fofo, ora um tom mais branco, ora mais bege. Porém, se no início imaginava que essas diferenças de fibras dariam resultados muito contrastantes

10 Limpar as fibras significa retirar outras substâncias que compõem o vegetal como lignina, cutina, pectina, ceras etc. que comprometem a qualidade do papel por diminuírem sua vida útil. Portanto, quando se fala de qualidade do papel, considerasse a pureza de suas fibras.

entre si, quando comparei uma certa quantidade de papéis prontos me chamou a atenção que essas diferenças eram mais sutis do que esperava. Essa constatação, no entanto, não me pareceu um problema, pois, apesar dela, os resultados me agradavam bastante. Diferenças entre os papéis havia, apenas seria exigida mais atenção de quem não tivesse o conhecimento que obtive durante o processo para percebê-las.

Comparando meus papéis com aqueles japoneses industrializados, comecei a me dar conta de que esses, mais do que delicados, são frágeis. Aqueles, apesar de delicados, possuem uma resistência mecânica que possibilitou exposições dos trabalhos realizados com eles sem nenhuma proteção e sem que ocorresse nenhuma avaria nos suportes. Já vários destes meus papéis, se os deixasse presos na parede com apenas alguns alfinetes, qualquer movimentação ocasionada por uma corrente de ar os fariam se rasgar, se fragmentar. Atentemos aqui para a diferença entre fragilidade e delicadeza. Mesmo comumente utilizados como sinônimos, ou para descrever uma mesma categoria de objetos, a diferença entre os termos ajuda aqui na aproximação de como vejo meus papéis e, posteriormente, de como entendo os trabalhos feitos com eles.

Segundo o Houaiss, *delicadeza* está ligada ao que tem espessura reduzida, ao que é fino, delgado, quase imperceptível, sutil. O termo não traz nenhuma referência a uma qualidade de algo que se desmancha ou se quebra. Diferentemente de *fragilidade*, que se refere ao que se espedaça ou quebra facilmente, ao que se danifica com facilidade, ao

que é pouco estável. Entende-se então que uma coisa delicada não é necessariamente precária e, ao contrário, o que é frágil é facilmente danificado.

Os papéis japoneses, de fibra de *kozo*, com toda sua sutileza, delicadeza, transparência e leveza, não chegam no entanto a ser exatamente frágeis. Os meus papéis, também sutis, delicados, transparentes e leves são além de tudo frágeis. A fragilidade pode ser controlada no processo de manufatura, é claro, e quando opto por um papel menos ou mais frágil, levo em consideração que outras características serão também alteradas com cada mudança no processo. Hoje sei o que é preciso fazer para garantir que a folha fique resistente¹¹, mas opto por essa fragilidade em diferentes graus, pois assim consigo manter o aspecto que me interessa em meus papéis.

1.4 Imprimindo sobre meus papéis

Imaginava que ao imprimir uma fotografia nestes meus papéis não-homogêneos, conseguiria uma imagem ora mais densa, saturada, ora mais suave – como acontecia nas impressões com camadas de papéis japonês, porém, sem precisar recorrer a sobreposições de camadas. Mesmo dando atenção para a fotografia, não chegava a ter ao certo que imagem eu imprimiria sobre um suporte assim, pois acreditava

11 Para este conhecimento, mais efetivo que minhas próprias pesquisas e práticas, foi o curso feito com o artista e artesão Katsutoshi Mori, em São Paulo, em janeiro de 2013.

que o efeito se daria com qualquer imagem que fosse usada e era ele que eu buscava. Isto logo teve que ser repensado, pois as primeiras experiências de impressões sobre meus papéis já mostraram que isto não era tão simples assim – e nem suficiente. Aquelas impressões, longe do resultado desta série que apresento aqui, serviram como uma necessária experiência para o aprendizado, ou a descoberta, do que eu não estava buscando. O primeiro fracasso percebido foi que a impressão sobre meus papéis poderia desconsiderar todo o trabalho que tivera para fazer cada folha ofuscando-a. Os papéis podem simplesmente desaparecer sem acrescentar grandes coisas à imagem que é colocada sobre eles.

Corroborando a *Teoria da Formatividade*, de Pareyson, eu estava inventando o modo de fazer enquanto fazia a obra. Com essas primeiras experiências (e decepções), ajustes foram sendo feitos para que o suporte das impressões justificasse sua manufatura. E esta justificativa, logo compreendi, seria a sua presença efetiva e explícita no trabalho final. Por isso, as imagens foram sendo tratadas, recortadas, sempre na busca da permissão de uma maior presença do suporte. Enquanto fazia estes ajustes, a observação dos resultados e as escolhas feitas evidenciaram uma mudança de direção em meu foco. Deixando de lado aquela preocupação inicial em experimentar com a imagem fotográfica, fui voltando minha atenção à relação entre imagem e suporte, pois agora eles haviam ganhado o status de “quase preciosidade” para mim e já não podiam mais ser desconsiderados nessa relação.

1.5 A impressão jato de tinta

No processo de impressão, utilizo uma impressora jato de tinta multifuncional, adquirida antes de qualquer ideia de desenvolver estes trabalhos com ela. É uma impressora bastante comum, com nada de extraordinário, voltada para o uso doméstico. O fato de ser a minha impressora e de ser eu mesma quem lida com ela no momento da impressão se mostrou como uma grande vantagem na produção desses trabalhos, pois esta aproximação permite que eu desenvolva com ela um diálogo semelhante àquele desenvolvido com a matéria na manufatura dos papéis e consiga, com um pouco de criatividade, lidar com algumas de suas limitações, como o tamanho de sua boca de alimentação de papel formato A4, a incapacidade de puxar papéis muito finos ou a possibilidade de rasgar papéis mais frágeis, e, apesar dessas limitações, alcançar os resultados que desejo.

Sabendo que a impressora funciona muito bem com papéis sulfite, utilizo uma folha desse tipo como base para imprimir em meus papéis artesanais. A impressora puxa a folha de sulfite normalmente e carrega consigo (fixada sobre ela) uma folha muito mais frágil. Vai transportando esses dois papéis juntos e imprime como se estivesse projetando tinta na folha sulfite sem “saber” que algo está entre seu cabeçote de impressão e aquele tipo de papel

com o qual ela está acostumada a trabalhar. A tinta, encontrando um obstáculo antes do papel sulfite, se deposita no papel artesanal e nele deixa impressa a fotografia. Tudo ocorre sem que a impressora “se dê conta” de que estava trabalhando com algo além de uma folha comum para a qual foi projetada para funcionar.

Separado o papel artesanal do sulfite, é possível observar que a tinta, em alguns pontos, não foi toda amparada pelo primeiro. Alguma coisa escapa do papel artesanal e vai parar no sulfite, podendo formar nele um resquício de imagem. O quanto isso se dará depende diretamente do papel artesanal, da sua quantidade de fibras, da distribuição e da qualidade delas.

Surpreendentemente, a impressão não “maltrata” os papéis. Por mais frágeis que sejam, nem a tinta nem o transporte do papel lhes rasgam. Apenas algumas marcas de amassado surgem quando é preciso dobrar uma folha para que ela se adeque ao tamanho da boca da máquina. Isso demonstra que o processo tem sua delicadeza que respeita as características deste suporte especial.

PARTE 2

2.1 Duas forças em jogo

Após estabelecida uma ligação afetiva com os papéis artesanais, a falta de atenção dada ao suporte até então foi transformada radicalmente em uma dificuldade de encontrar a maneira adequada de valorizá-lo em sua relação com a imagem. O entendimento de como se dava essa relação foi sendo moldado pelo interesse pelo suporte e pela observação do que acontecia quando uma imagem era impressa naqueles papéis artesanais. O aspecto com que ficavam aquelas fotografias ao serem impressas em um suporte com transparência e fragilidade e os “restos” delas que atravessavam esse papel e iam parar no sulfite abaixo dele fizeram-me imaginar a fotografia digital sendo transformada em jatos de tinta e sendo arremessada contra esse material frágil que, sem poder segurar toda aquela carga, deixava passar parte dela por entre suas fibras. As características do papel artesanal, por lhe dar mais ou menos condições para segurar a imagem, mostra que existe uma relação direta de uma *força do suporte* com a retenção da imagem que é nele projetada: quanto maior essa força, mais da imagem reterá nele, e quanto menor, mais da imagem deixará escapar. Daquela fotografia digital, só fará parte da imagem impressa o que for retido pelo suporte.

Para o resultado da impressão, tão importante quanto as características da fotografia são as características do papel onde será impressa. No encontro, ou melhor, no cruzamento dessas duas coisas é que se define a fotografia impressa, pois cada uma tem sua força atuante no resultado final. No momento em que os jatos de tinta e as fibras do papel se encontram duas forças opostas atuam: a da imagem/tinta que se projeta sobre o suporte e a do suporte que responde a essa na tentativa de ampará-la. Duas forças estão, então, em jogo. Mas como mexer nessas forças para chegar a um resultado que me interessasse, que fosse entendido como valorizador de meus papéis?

Na primeira (e decepcionante) experiência imprimi uma fotografia de galhos e folhas de uma árvore sobre três pedaços de papéis artesanais. Cobri completamente cada pedaço de papel com esta imagem cheia de detalhes. Mesmo utilizando papéis de diferentes fibras como de bananeira, paina e de mistura delas, a imagem era forte demais para deixar que as diferenças e sutilezas dos papéis fossem percebidas. A força com que ela (a imagem) se colocava sobre ele, o empurrava para trás e assim ela parecia estar em primeiro plano, detendo nossa atenção e nos distraindo do que a sustentava. O trabalho envolvido na manufatura dos papéis não fazia o menor sentido se ele fosse dessa forma eclipsado pela imagem.

Sem ter o interesse em fazer um suporte que por si brigasse mais com a imagem (não só já tinha alguns papéis prontos como sua delicadeza me agradava especialmente), passei a mexer nela para amenizar sua força. Primeiro pensei que uma imagem que tivesse uma

figura bem definida, um elemento forte, pesado, que se destacasse de um fundo fraco, leve seria suficiente. O fundo se fundiria com o suporte, pensei, e o deixaria mais visível. Mas então um fundo fraco, neste caso, se mostrou na verdade uma informação desnecessária que se colocava como uma poluição visual e um peso extra que continuava a empurrar o suporte para longe de nossa atenção. Colocando a responsabilidade de tal força no excesso de informação da imagem e desejando um resultado diferente onde o suporte aparecesse ainda mais, fui experimentando com imagens mais “simples” e passei a tratá-las para excluir o fundo, retirar todo supérfluo para ficar apenas com o que julgava necessário. Assim, cheguei a figuras unitárias, solitárias, que ocupam uma pequena área dos papéis.

Ao mesmo tempo, fui prestando mais atenção para quais imagens seriam impressas. Não podia ignorar que a fragilidade do papel faria parte da apresentação do que aquelas fotografias representavam. Resolvi experimentar com algo que me parecia indicar alguma fragilidade também. Foi quando cheguei ao trabalho da pá de jardim (fig. 02). Nele, o suporte em si já ocupa a maior parte do trabalho e sua presença é valorizada por aquela figura que, dividindo com ele características semelhantes de fragilidade (a pá está quebrada, enferrujada, desbotada, marcada e o papel, esburacado, marcado, fino), de alguma forma nos leva a olhar para ele. A imagem, ainda que nos chame a atenção pra ela, acaba fazendo referência ao suporte e estabelecendo um diálogo com ele. Nossa atenção se altera entre a figura da pá e as falhas e relevos do papel; na pá tentamos decifrar o

que faz parte da imagem e o que é característica do papel. A dificuldade em afirmar esses limites, estreitam a relação entre um e outro e fazem com que o suporte se coloque mais ativo na relação com a imagem.

O problema aqui é que, mesmo apontando para um diálogo entre imagem e suporte, a imagem ainda parece sobrepor-se a ele. Alguns observadores afirmaram que parecia mesmo que havia um objeto colocado sobre o papel, ou seja, a imagem ainda parece estar em um plano à sua frente ou acima dele. Então, embora seja possível considerar que já há uma atenção ao suporte que possa justificar o moroso processo de sua manufatura, ele ainda não se encontra em pé de igualdade com a imagem. E talvez eu estivesse demasiadamente apegada àqueles papéis para aceitar essa valorização “parcial” como suficiente. A noção de uma força da imagem é aqui bastante evidente, pois ela ainda parece empurrar o suporte para uma posição secundária. Logo, a força da imagem de que trato é aquela que está presente em sua relação direta com o suporte, algo mais próximo daquilo que destaca a figura do fundo e que não diz respeito a “poderes” que uma imagem pode ter de comunicar, emocionar, chocar etc.

As experiências que se seguiram focaram então na tentativa de diminuir essa força da imagem. Pensando nesta força como um peso, e assim relacionando esta força a uma “massa da imagem”, acreditei que se a reduzisse, diminuiria por consequência o peso da imagem. Passei a tratá-las de acordo com o que entendia que, na impressão, envolveria menos quantidade de tinta. Assim, mexi principalmente na saturação e no brilho das figuras. Pode ser que este raciocínio seja um

pouco fantasioso, mas através dele finalmente obtive resultados que valorizaram, como gostaria, meus papéis artesanais. Nesse mesmo sentido, passei a buscar também imagens que me remetessem à leveza, como a senhora envolta em balões, por exemplo (fig. 12). Neste ajustes das forças, o suporte sai fortalecido como consequência de um enfraquecimento da imagem, e a leveza de cada um valoriza a do outro.

Dentro do limite da figura, a imagem e o suporte se impregnaram mutuamente. Em *Meine Großmutter mit ihrem großen Luftballon* (fig. 03), por exemplo, partes da figura, onde caem as luzes altas, são na verdade o suporte sem tinta, assim vemos as fibras do papel de bananeira com todo seu brilho compondo seu blusão; a figura, com a transparência de uma veladura, adquire sem negar ou disfarçar a textura do papel. E toda essa presença das características do papel na própria figura, acaba não criando nenhuma distância entre eles. O que acontece é uma espécie de contaminação entre imagem e suporte: ela não se coloca “sobre” ele, mas está como se “nele”. Não é que ele continue por trás dela, como normalmente percebemos a relação figura/fundo, mas ele transpassa ela, como um objeto poderia transpassar um fantasma. Os dois encontram-se no mesmo plano. A imagem impregna o suporte e ele aparece através dela. Fica mais difícil separá-los.

Em alguns trabalhos, a maneira de conseguir amenizar a força da imagem e obter esse resultado em que as forças se equilibrem mais, é deixando o verso da impressão voltado para a observação. É o caso das imagens do barco (fig. 11), da cadeira de balanço (fig. 18), da senhora em meio aos balões coloridos (fig. 12), entre outras.

Isso porque, nesses trabalhos, a falta de espessura do papel acaba permitindo que a imagem o atravessasse. No lado da impressão temos a foto bastante presente, e no verso a figura se mantém sem prejuízo de sua percepção, mas um pouco mais fraca e com detalhes (muitas vezes quase imperceptíveis) de algumas fibras mais grossas que barraram a passagem da tinta para esse lado.

A dificuldade em conseguir chegar a um resultado que fosse por mim entendido como justificador do trabalho envolvido na produção dos meus papéis artesanais, me levaram a questionar porque era tão complicado evidenciar a força do suporte. Mesmo assumindo o apego àqueles papéis, entendia que havia algo a mais nessa relação entre eles que dificultava um equilíbrio. O meu desejo nunca fora de supervalorizar os papéis em si, pois para isso bastaria considera-los completos, sem a necessidade da colocação de uma imagem sobre eles. Mas esse não era o caso, mesmo depois de não estar voltada apenas a questões da imagem fotográfica, o desejo era de valorizá-los enquanto suporte, ou seja, em relação a uma imagem. O que havia nessa relação então que sempre facilitava a percepção da força da imagem e dificultava a do suporte? A partir destes trabalhos, acredito que o fato do suporte ser entendido como um coadjuvante da imagem é um dos fatores que contribui para que sua força não seja comumente percebida.

2.2 A atividade do suporte

As características do papel artesanal que mostram a relação direta de uma força do suporte com a retenção da imagem que é nele projetada, servem também para mostrar que a não percepção da força do suporte advém de uma confusão entre neutralidade e passividade. A neutralidade (normalmente até desejável) de um suporte em uma imagem visual, faz com que ele pareça algo passivo ou inativo, ou seja, como se ele não estivesse exercendo força nenhuma. Mas como a imagem impressa será o cruzamento entre a fotografia e o suporte, sua presença, e conseqüentemente sua força, são imprescindíveis e definidoras para ela.

Literalmente, o significado do termo suporte está relacionado com apoio, reforço, escora, retaguarda e, assim, a característica de algo que é secundário, coadjuvante e é intrínseca. Porém, se voltamos ao significado do verbo suportar, que é de onde deriva, há uma outra ideia que trata justamente desse esforço do suporte: o fato de que suportar não é apenas “ter sobre ou contra si (algo)”, mas também “não ceder ao seu peso ou à sua força, aguentar, resistir” (HOUAISS). Logo, para que algo suporte outra coisa, é preciso, no mínimo, ser tão forte quanto aquilo que está suportando. É preciso que responda com outra força (em um vetor contrário) com, pelo menos, a mesma intensidade. Caso contrário, não aguentará e poderá se romper ou deixar algo escapar.

Assim, o termo suportar contém em si a ideia da existência de duas forças contrárias e da necessidade de uma certa igualdade entre elas.

Por isso, mesmo na sua neutralidade e “aceitação” de uma posição subalterna à imagem, não podemos considerar o suporte como algo exatamente passivo. Até no mais extremo desses casos, ele sempre estará exercendo uma força ou presença. Mesmo nas primeiras impressões sobre meus papéis, eles estavam ali suportando aquelas imagens, pois sem eles, as fotografias não estariam impressas. Mas sua força, sempre presente então, será evidenciada nos casos em que ele não aceitar colocar-se abaixo da imagem, mas vir à tona colocando-se em pé de igualdade com ela. Talvez até tornando-se ele mesmo imagem.

Meu desejo de valorizar o suporte, certamente tem no tratamento dado à ele uma tentativa de trazê-lo para o mesmo nível da imagem. Não seria eu, alguém que estabeleceu com ele uma ligação afetiva, que iria desconsiderá-lo na relação com a imagem. Não poderia haver fotografia que fosse considerada mais importante que ele; não era possível aceitar uma hierarquia que o fizesse calar após ter desenvolvido com ele uma relação de respeito e interesse. Seu silêncio ou neutralidade iriam contra o processo de sua manufatura e era por isso inaceitável para mim.

Além de quando sua presença não é negada, a força do suporte pode também ser percebida quando ele se ausenta. Para mim, esta força ficou ainda mais clara através de áreas dos trabalhos onde os papéis estavam tão frágeis que deixaram a imagem escapar. Observar

pequenas falhas na imagem, como os pequenos furos na figura da senhora que segura uma enxada (detalhe na fig. 27), ou falhas maiores como na imagem da capela da série *Lapsos* (fig. 08), deram-me a impressão exata de que o suporte havia falhado ali em sua missão de amparar a imagem. Não era o caso de a imagem ser falha, de não ter imagem para preencher esses vazios, pois eu sabia que em seus originais (os arquivos digitais) elas estavam “inteiras”. E isso era ainda verificável nos papéis utilizados para auxiliar na impressão, pois o que da imagem não estava no papel artesanal, encontrava-se depositado nas folhas mais encorpadas abaixo dele.

Esta falta de força de um suporte não é perceptível apenas em papéis que tenham áreas sem fibra (furos). Alguns dos quais manufaturei são frágeis, fracos porque possuem uma camada muito fina, de pouca fibra para reter a imagem. Nesses, a tinta os atravessa a ponto de vermos a fotografia no seu verso. E ela chega a ter a aparência de uma fina superfície de poeira que pode ser levada, lavada com a chuva; uma imagem, como a do barco (fig. 11) ou de algumas partes de *À Procura* (fig. 23), que parece permanecer quase imaterial de tão leve. O suporte delgado não consegue reter mais do que uma única camada,

Fig. 27, detalhe de Sem título [capinando], (Cf. fig. 04).



superficial, de uma possível espessura original da imagem. A mesma imagem se projetada contra um suporte mais forte que aguentasse todo o seu peso, que resistisse à toda sua força, formaria uma imagem mais forte, firme e resistente. A curiosidade em ver como diferentes suportes retêm imagens guiou o experimento na manufatura dos papéis levando-me a buscar sempre uma variedade de resultados.

Nos trabalhos em que a imagem é colocada sobre uma combinação de papéis, como por exemplo nos da série *Invernos* (figs. 05, 06 e 07), a diferença entre as forças de cada suporte era um critério levado em conta na escolha de quais figurariam no trabalho. As variações entre os papéis são somadas às variações encontradas em cada um e, assim, aquela motivação inicial de mexer com a homogeneidade da fotografia através de seu suporte, encontra duas vias para acontecer e se reforçar.

Nesse mesmo tipo de trabalhos, mas talvez tendo como melhor exemplo dois da série *Lapsos* (figs. 09 e 10), é fácil observar como diferentes cores e tons influenciam na visualidade da imagem impressa sobre eles. Por isso a força do suporte não deve ser pensada apenas em termos de resistência mecânica contra um rompimento ou algo assim. Esses papéis possuem diferentes resistências, com certeza, mas sua influência na aparência da fotografia impressa trata também do quanto a força da imagem foi suficiente para empurrar o suporte para trás. Nestes casos, além de haver a evidência de que o suporte resistiu ao peso da imagem (pois ela está formada ali), ainda há a evidência de que o suporte não aceitou colocar-se tão para trás dela. Sua cor que altera a cor da imagem é uma não neutralidade, como uma desobediência

à sua posição inferior que acaba trazendo-o para a superfície, para o mesmo plano onde encontra-se a imagem. É uma característica sua que claramente fará parte da imagem impressa. Sua força, então, está relacionada também ao quanto ele se propõe a se expor, a participar da visualidade da fotografia no final.

2.3 A imagem como projeção

Ao mesmo tempo em que estava sendo construída a relação entre as fotografias e os papéis artesanais, eu começava a considerar que ao imprimir aquelas imagens naqueles suportes eu estava operando uma projeção: a fotografia era *projetada* naqueles papéis. Resolvi aprofundar essa ideia para ver até onde ela chegava e pesquisando o termo *projeção*, constatei que ele se liga a este meu entendimento em mais de uma maneira.

Primeiro, há uma relação direta e óbvia entre o processo de produção desses trabalhos e a origem etimológica dessa palavra: derivada do latim *projectio, onis*, significa “jato para diante, lanço; esguicho de água” (HOUAISS). Há, então, essa projeção material, exatamente como presente na origem do termo, quando a impressora lança no papel minúsculos esguichos de tinta à base de água.

Outras relações, mais complexas e sutis vão ficando mais claras

e evidentes ao acompanharmos a arqueologia semântica desta palavra realizada por Michel Frizot (1998). Se, neste primeiro momento que data do séc. XIV, essa ideia de lançar refere-se a um transporte material (da água, de uma pedra), três séculos depois a matemática irá incorporar ao termo o sentido de *transformação* a partir da geometria projetiva de Desargues. Enquanto, na ideia original de lançamento, temos algo que viaja pelo espaço e chega ele mesmo em outro lugar (a tinta sai do cartucho e chega no papel), na função geométrica, a projeção trata de um transporte onde o que chega (linearmente) adiante não é o que “partiu”, mas seu duplo - e podemos usar inclusive “imagem” como termo matemático. O ponto A , por exemplo, projetará o ponto a - chamado de “imagem de A ”. Na geometria descritiva, essa transformação fica ainda mais clara, pois ela designa a representação de objetos sobre um plano. Portanto, a transformação de algo tridimensional (um objeto) em algo bidimensional (sua representação sobre um plano). Importante notar que essa transformação não é um rompimento entre o objeto e sua projeção, eles permanecem ligados por retas que saem de um e chegam no outro.

A ideia de duplo que surge no uso do termo projeção na matemática aparece de forma especialmente interessante aos trabalhos aqui apresentados por se relacionar diretamente com uma das etapas do sistema fotográfico. A relação estabelecida entre o fotografado e a formação de sua imagem em um plano dentro de uma câmara escura é a mesma que entre o ponto A e sua imagem a . Algo tridimensional que é transformado em bidimensional ao ser projetado em um plano e ao

qual Roland Barthes relaciona com a ideia de fantasma ao denominá-lo de *Spectrum* da fotografia, palavra que “mantém através de sua raiz uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.” (BARTHES, 1984, p.20) A imagem de A que é, então, o fantasma de A. E a fotografia da pá, da senhora, da cadeira etc. não deixa de ser o fantasma da pá, da senhora, ...

Em outra medida, a ideia de transformação também interessa à ideia da projeção da fotografia no papel artesanal porque é através desta operação que a fotografia digital é transformada em algo material. Nesta transformação, a fotografia impressa é o duplo da fotografia digital. Há concomitantemente correspondência e diferenças entre elas. A maneira como as fotografias digital e impressa se relacionam após esta projeção pode ser entendida a partir da ideia de *insight* dentro da *Teoria da Formatividade*. Fazendo uma analogia com a semente, Pareyson fala do *insight* como um guia que vai orientando a formação da obra de arte. De alguma maneira ele já contém a obra sem ser ela, como a semente contém a árvore (uma caroço de abacate nunca se transformará em uma árvore de caqui, por exemplo), sem ser a árvore. O *insight* vai depender de um processo que, enquanto ocorre, vai determinando a forma que terá a obra, como a semente também depende de um processo que durante seu curso define as características da árvore.

Na continuação da evolução da palavra projeção, há um momento no qual, a partir do séc. XIX, ela passa para a óptica e assume

a designação da operação que era exercida pelas lanternas mágicas¹² (FRIZOT, 1997, p.81). É neste momento que o termo projeção passa a ser, como hoje o tomamos, praticamente indissociável do adjetivo “luminosa”, mesmo quando não explicitado. Essa derivação, da projeção-transporte para a projeção-luminosa, encontra força no entendimento de que a luz se propaga linearmente (e não onduladamente, como sabemos hoje). Quanto à operação de uma projeção luminosa, tanto aproximações quanto distanciamentos em relação às impressões a jato de tinta auxiliam bastante nas reflexões sobre a relação entre imagem e suporte. A principal aproximação, que interessa muito ao que meus trabalhos suscitaram em mim sobre imagem, certamente se refere à necessidade de um plano material, ou seja, de um suporte material para a recepção desta imagem e a forma como este plano interferirá na visualidade da imagem nele projetada.

Se no lançamento linear o que vai chegar adiante será a mesma coisa (a mesma matéria), tanto na projeção geométrica quanto na luminosa, a projeção só se efetivará no lugar de chegada, portanto é necessário que haja um. A formação da imagem (do duplo) depende desse lugar, desse plano de recepção, pois é nele que ela se efetivará (FRIZOT, 1997,

12 É interessante o que nos traz Michel Frizot (1998) a respeito da substituição do termo lanterna mágica por projeção luminosa. Segundo o historiador, antes de 1850, as imagens translúcidas que eram atravessadas pela luz e aumentadas por um sistema óptico eram chamadas de *quadro, representação*, e a operação de fazer isso, de *dar a lanterna mágica*. A necessidade de separar essa operação entre as que ocorriam em meios mais educacionais e científicos e outras em feiras e locais de entretenimento, fez com que se passasse a se referir às primeiras como projeções luminosas (tomando o termo projeção da geometria) e reservando o termo lanternas mágicas para o segundo grupo. Levando em conta que a fotografia é um novo tipo de imagem que passa a ser “projetada” nesta época, e seu entendimento como uma imagem objetiva, fica óbvia sua influência nessa substituição dos termos.

p.87). E, se na matemática esse plano é abstrato, na lanterna mágica, no cinema, na projeção multimídia etc, a materialidade do plano de recepção é incontornável e participará ativamente da visualização da imagem nele lançada.

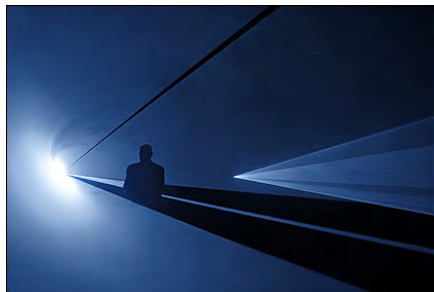


Fig. 28, Anthony McCall, *You and I, Horizontal (III)*, 2007.

Na projeção luminosa é fácil perceber essa necessidade da materialidade do suporte, pois não vemos a luz, vemos o que ela ilumina. Sendo os raios de luz algo (praticamente) imaterial, sua visibilidade só é possível quando, em seu trajeto, eles cruzam com algo material. Na série dos *Solid Light Films*, de Anthony McCall, da qual faz parte *You and I, Horizontal (III)* (fig. 28), por exemplo, vemos volumes de luz no ambiente somente porque ele está esfumaçado. Tão importante quanto os projetores são as máquinas de neblina para a ocorrência destes trabalhos. A imagem que está sendo transportada pela projeção luminosa será apenas luz viajando no espaço enquanto não encontrar com um suporte material que interrompa esse percurso e lhe sirva de amparo. O suporte, em uma projeção luminosa, funciona como um corte, um limite a esse transporte dos raios de luz em direção ao infinito. Mas além disso, ou exatamente por conta disso, ele é responsável por uma espécie de contaminação ou empréstimos de suas qualidade materiais para a imagem.

Quanto a isso, consideremos as *Projeções Urbanas* (fig. 29), de Elaine Tedesco, menos por serem projeções luminosas do que por terem como anteparo suportes não convencionais que participam ativamente

da construção do trabalho. Projetando fotografias em construções, ela afirma que deseja “contaminações, sobreposições que alterem tanto a imagem quanto o anteparo” (TEDESCO, 2009, p.12) e demonstra especial atenção ao que o suporte trará para a imagem nele projetada tanto visualmente quanto conceitualmente, ao escolher prédios abandonados, precários, “lugares carregados de temporalidades, durações e memórias”, em suas palavras. Essa contaminação é justamente a materialidade do suporte servindo de materialidade da imagem, o mesmo que percebo ocorre nas impressões jato de tinta sobre meus papéis artesanais e que está diretamente relacionado ao que trato como uma força do suporte.

O principal distanciamento entre uma projeção luminosa e as minhas impressões em jato de tinta é o fato de que aquela não agride fisicamente seu anteparo. Àquele tipo de projeção, Dominique Païni se refere como uma imagem do tempo, pois ela existe apenas enquanto durar seu transporte luminoso. A maneira como ela mantém uma existência separada da superfície que intercepta o feixe de luz

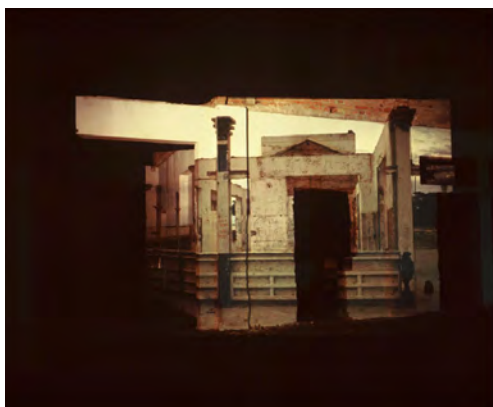


Fig. 29, Elaine Tedesco, *Sobreposições Urbanas*, 2004.

se deve ao fato de ela não atacar fisicamente o plano de projeção, o suporte de sua imagem. Eles estão em contato, mas quando cessa a projeção, encerra o contato e o suporte se encontra exatamente igual a antes da projeção, não

havendo registro, nele, do que foi projetado (PAÏNI, 1997, p.165). Uma projeção luminosa pode até registrar seu encontro com seu suporte, mas para isso ele tem que ser sensível a ela (à luz), como o são papéis fotográficos e outras superfícies fotossensíveis.

É possível dizer que a fotografia digital percebida no visualizador da câmera fotográfica, ou no monitor do computador, ou ainda através de um projetor, é da ordem de uma projeção luminosa. Seu anteparo participa ativamente de sua visualidade (basta pensar nos diferentes tamanhos que cada visualização pode dar a esta fotografia, ou como um monitor descalibrado modificará consideravelmente a aparência dela), mas ela não o altera definitivamente. A relação estabelecida entre imagem e anteparo é passageira. A mesma fotografia, quando impressa, é projeção de outra ordem porque nela o transporte da imagem não é feito por raios de luz, mas por jatos de tinta que, quando encontram o suporte, a ele se cruzam e o alteram definitivamente. A fotografia se apropria do papel transformando-o assim em *seu* suporte. Dando origem desse modo a uma relação dialética entre eles que é irreversível e particular. Nesse caso, a imagem também é alterada, pois passa a ter características do material que lhe deu corpo. Eles passam a ser uma coisa só: uma fotografia impressa (a jato de tinta sobre um papel artesanal).

Ao pensarmos sobre o arquivo desta fotografia digital, podemos estabelecer similaridades e diferenças em relação a um negativo de fotografia de base química. Assim como o negativo, teoricamente, ele não se altera após todas essas projeções (tanto as luminosas quanto as

impressões), pois elas funcionam como cópias de uma matriz. Há no arquivo uma quantidade de possibilidades que é o mesmo “trabalho inacabável do negativo” (SOULAGES, 1990, p.23), onde cada escolha é a passagem dos possíveis a um real, ou em outras palavras, a uma imagem visual particular. Porém, se o negativo já é em si uma dessas possibilidades, é porque ele próprio já é uma imagem visual, e só o é porque já possui um suporte material, coisa que o arquivo digital não possui.

Por sua invisibilidade, o arquivo digital poderia ser aproximado da imagem latente – já que tocamos na fotografia química. E de certa forma essa comparação se sustenta se pensarmos que em ambos a imagem já está contida ali, dependendo de um processo (de revelação ou de projeção) durante o qual ainda sofrerá transformações para se tornar visível. Porém, na imagem latente, a imagem já está inscrita em um material (a combinação da emulsão com um vidro, uma película, um papel), e no arquivo digital ela é apenas informação numérica. A diferença, crucial, é que na primeira já está definida a materialidade de seu suporte que nunca a abandonará enquanto que, na segunda, a falta desta definição material desde sua origem lhe deixa mais volátil. A imagem latente já tem uma importante definição da visualidade que aquela fotografia final terá, mesmo que ainda imperceptível e ainda aberta a algumas possíveis realizações, ela já traz bastante definida a sua relação suporte e imagem. Por outro lado, o que chamo de volatilidade do arquivo digital é a completa abertura dessa relação, onde a única definição é a imagem imaterial.

Diferenças entre processo químico e a tecnologia da fotografia digital são de extrema importância para a execução destes trabalhos, pois eles não seriam possíveis sem elas. O funcionamento da impressora jato de tinta permite a combinação de imagem fotográfica e suporte frágil sem danificá-lo e sem acrescentar uma quantidade significativa de matéria sobre ele. A fragilidade de meus papéis jamais aguentaria os sucessivos banhos que eram necessários para a obtenção de uma fotografia, e a aparência deles seria completamente outra se houvesse acúmulo de matéria sobre eles. A volatilidade do arquivo digital talvez possa ser entendida como chave para a manutenção e contribuição da fragilidade e da leveza características destes trabalhos.

A noção da impressão das fotografias nos papéis artesanais como uma projeção ajudou-me então a entender a atuação do suporte na imagem visual. Passar a ver que o suporte, por mais neutro que se coloque, sempre participará da visualidade de uma imagem, é perceber que esta não se dá por si mesma. É ver que existe nisso uma relação dialética, que depende e é construída por ambos. Isso torna claro porque, ao desejar mudar a aparência de uma imagem fotográfica, houve um acerto em buscar tal mudança no suporte. Como também torna claro porque, ao exigir uma postura menos neutra do suporte nesses trabalhos, eles acabaram ficando ainda mais com características que correspondem às dos papéis.

Há uma certa completude na imagem (como há em uma semente) que faz com que se espere que um suporte contribua sem atrapalhar e sem concorrer com ela, como um criado obediente e discreto que

está ali apenas para servir.

Através do desdobramento da ideia de projeção este texto passa a tratar mais diretamente de termos que estão estreitamente ligados ao seu título. Se o afeto acompanha os trabalhos desde o início através da maneira como os papéis foram feitos, a transitoriedade era apenas um esboço na fragilidade do suporte que agora começa a ficar um pouco mais definida nas concepções de transformação e fantasma que estão envolvidas nesta operação.

2.4 A imaterialidade da imagem e o corpo da imagem visual

Há ainda mais um aspecto, além da neutralidade do suporte, que acredito dificulte a percepção de sua força: o fato de comumente subentendermos o complemento visual no termo imagem, ou seja, tratarmos imagem como algo visual e, por isso, nem nos voltarmos a sua materialidade. Mas a imagem só será visual se for material, se tiver um suporte perceptível aos olhos.

Teóricos como Thomas Mitchell, Hans Belting e Marie-José Mondzain enfraquecem a ideia da visualidade de uma imagem chamando a atenção para como essa noção foi moldada no ocidente ao longo do tempo através de muita disputa de poder envolvendo, especialmente, a Igreja. As interpretações do relato da criação do

homem “à imagem e semelhança” de Deus são exemplos dessa disputa e do nosso entendimento do termo imagem. Segundo Mitchell, há uma tradição que entende esse termo como “não visual”, ou até mesmo “anti-visual”. As palavras que hoje traduzimos como “imagem” (do hebreu *tselem*, do grego *eikon*, e do latim *imago*) são, por essa tradição, entendidas como uma semelhança espiritual, abstrata, geral e não relacionadas a nenhum tipo de imagem material. E a adição de “e semelhança” que segue, é para ser entendida não como uma nova informação, mas um reforço de que “imagem” deve ser entendida como uma similaridade espiritual. Isso quer dizer que “a imagem como semelhança pode ser entendida como uma série de predicados listando similaridades e diferenças” (MITCHELL, 1986, p.31). Já a interpretação de que “imagem” está relacionada ao aspecto visual, é, segundo Mondzain (2010, p.308), a herança de uma doutrina que articula imagem e visão unidos para que a Igreja pudesse, assim, reinar sobre ambos os mundos.

(...) uma doutrina no coração da qual o visível e a imagem eram tidos como uma e única coisa, abrindo caminho para a pertinência da expressão ver a imagem. Nossa crença que a imagem deriva espontânea e naturalmente da visão se deve a essa doutrina. Ver a imagem se tornará eventualmente constitutivo de qualquer possibilidade de um sujeito ver qualquer coisa. (MONDZAIN, 2010, p.308)

Mitchell aponta ainda a invenção da perspectiva artificial de Alberti, em 1435, como outro fator importante para o estabelecimento

da associação de imagens físicas (*pictures*) a imagens como semelhança (*images*). Negando sua artificialidade, esse sistema era alardeado como um método infalível de representação natural das coisas como elas parecem, como as vemos, ou até, como elas realmente são (MITCHELL, 1986, p.37).

A reação de considerarmos imagem como algo propriamente físico e visual, decorre então de não termos passado por essa História incólumes, enquanto que, por outro lado, o fato de negarmos o suporte coloca-se como uma confirmação de que, na verdade, uma imagem visual não é *apenas* física. Temos a capacidade de, diante do duplo, “vermos” do que ele é imagem, porque imagem também é essa relação que estabelecemos entre algo que se encontra diante de nós e outra coisa que não está presente. E quando Mondzain afirma que “não vemos o mundo porque temos olhos” (MONDZAIN, 2010, p.308), ela quer dizer que o que nos possibilita ver é, na verdade, nossa habilidade de produzir imagens, ou seja, de imaginar. Nesse mesmo sentido, Mitchell desdobra o que entendemos por imagem em uma espécie de árvore genealógica distinguindo entre imagens mentais, ou não materiais (*image*), e imagens físicas (*picture*)¹³.

Assim quando nos aproximamos de uma imagem física, sem considerar que ela é visual porque é material, e sem cogitar que uma imagem possa ser não visual, olhamos para uma relação entre uma

13 Quando tratam da invisibilidade da imagem, na verdade estes teóricos estão se referindo à relação entre representação e representado e à confusão feita por quem diante do primeiro, “vê” o segundo. Mas estando na condição de representado, ele não está presente, logo não pode ser percebido visualmente.

imagem e um suporte como se pudéssemos olhar diretamente para uma imagem em si. O que a torna visível, este cruzamento entre ela e seu suporte, parece não importar.

Aceitando a imaterialidade de uma imagem, podemos pensar nela como uma imagem em potência para compreender melhor a contribuição do suporte na imagem visual. A imagem imaterial, em sua origem (o arquivo digital, por exemplo), já possui uma certa completude em si; ela possui determinações que indicam um caminho (como a semente e o *insight*), mas são limitações que ainda mantêm uma série de possibilidades do que ela poderá se tornar. Essa gama de possibilidades é garantida por ocorrências durante seu processo de transformação que podem concretizar algumas, muitas, nenhuma ou todas dessas determinações. A potência da imagem imaterial reside em um “número de possibilidades”. A imagem visual mantém correspondência com a imagem imaterial, mas é uma imagem em particular que, em seu processo de formação abriu mão de todas outras possibilidades que poderia vir a ser (a partir daquela).

Falar em potência e projeção distingue ainda mais uma imagem imaterial de uma imagem latente, pois a conotação de dormência e inatividade que há em *latência* vai contra todo movimento e força que estes outros termos trazem consigo. A dependência que uma imagem imaterial tem de um suporte para se tornar visível não é da mesma ordem que uma imagem latente tem da revelação para também tornar-se visível. O revelador funciona como continuidade de um processo que já foi iniciado quando a emulsão fotossensível foi exposta à luz, mas que

precisa dele para ser concluído. Já o suporte não é uma continuidade, ao contrário, ele é mais enérgico porque interrompe algo, é o corte no transporte da imagem. A imagem latente se torna visível com a ação do revelador que vai *ao* encontro da transformação dos sais de prata em prata metálica; a projeção se torna visível com a ação do suporte que vai *de* encontro com o deslocamento da imagem. Até podemos considerar que uma imagem latente tenha alguma potência, pois em seu processo de revelação há alternativas que darão diferentes resultados, mas acredito que não se possa falar em latência de uma imagem em projeção, pois não há nada nela que esteja em dormência ou inativo.

Na diferença que se coloca entre uma fotografia digital e uma impressa há um corpo. A materialidade do suporte confere à imagem este corpo. Uma pá é feita de madeira e ferro. Materiais pesados, robustos, sólidos, concretos. Sua imagem (seu duplo ou seu fantasma), não possui corpo, é imaterial, volátil, diáfana. Sua imagem impressa é feita de tinta à base de água e papel artesanal. Sua madeira e seu ferro originais são substituídos por fibras de bananeira, de paina, de filtro de café reciclado e pigmento. Ela passa a ser leve, frágil, delicada e transparente como o suporte que a sustenta. Sua existência é outra, o tempo que resistirá é outro. A pá sofre pequenas transformações todos os dias, mesmo se deixada na intempérie ou quando usada para abrir um buraco na terra. Sua imagem, porque imaterial, não sofre alterações¹⁴.

14 Pelo menos não sofre o mesmo tipo de alteração, pois não possui matéria física para se degradar, mas sua volatilidade é também um tipo de existência que não está livre de mudanças.

Sua imagem impressa se desfaria em questões de segundos sob uma chuva forte, sua tinta seria diluída e suas fibras voltariam a ser polpa e não mais papel.

A importância da materialidade do suporte para a fotografia impressa não pode ser negligenciada, pois ela definirá seu corpo, lhe dará um lugar no mundo concreto, a colocará presente para nós.

2.5 A relação entre suporte e imagem

Tratando a relação entre imagem e suporte como uma relação entre duas forças opostas, passei a identificar essa relação como uma *tensão*. O termo, emprestado da física, faz sentido ao levar em conta que se trata de uma relação dialética onde apenas a presença ativa das duas forças garante o resultado de seu encontro: uma imagem visual. É preciso ter uma imagem exercendo sua força sobre um material para que ele deixe de ser apenas uma superfície comum tanto quanto é preciso ter um suporte que exerça sua força contra a imagem para que ela deixe de ser invisível. A tensão gerada entre essas duas forças, como uma tensão em um cabo de guerra, cessa se alguma força se extinguir; logo, sem tensão, sem imagem visual.

Por isso, a busca por um equilíbrio entre as forças que guiou as impressões sobre meus papéis, não pode ser confundido com um

aniquilamento de nenhuma delas, o que resultaria na extinção da fotografia impressa. A cobrança de uma postura menos neutra do suporte é um desejo de que sua força, sempre presente quando ele retém uma imagem, ficasse tão evidente quanto a dela; e a atenção dada a seu fortalecimento (mesmo que como consequência direta do enfraquecimento da força da imagem) se deve ao entendimento de seu caráter naturalmente secundário. Quando uma força se sobressai, a percepção da outra fica prejudicada e, por isso, o equilíbrio que desejei diz respeito a uma apresentação dos dois lado a lado (ou melhor, no mesmo plano): o suporte presente de forma não discreta nem silenciosa, falando tanto quanto a imagem – em unísono com ela; a imagem presente de forma leve e delicada flutuando com o papel, impregnada nele. O suporte se fazendo imagem na sua relação com ela.

Falar de forças a partir de imagens e suportes tão fracos e frágeis, parece uma ironia. Mas diante de meus trabalhos e seguindo o raciocínio aqui apresentado, tenho a sensação de que um aspecto interessante dessas duas forças é que elas geram efeito mesmo próximas de seus limites mais baixos. Um papel não precisa ter a gramatura mais elevada possível, nem ser cheio de cola e cargas¹⁵ para exercer sua força. Mesmo frágil ele já pode desempenhar seu papel de suporte e resistir à força de uma imagem. Assim como a imagem também não precisa ser a mais saturada, nem a mais espessa ou ser arremessada contra um suporte

15 Normalmente, no processo de fabricação industrial de papel, à pasta de celulose são adicionados cola (para uma maior resistência mecânica e impermeabilidade) e cargas minerais como caulim e carbonato de cálcio, entre outros (que proporcionam alvura, lisura, opacidade, brilho, porosidade e absorção de tinta).

com o máximo de investimento para com isso alterá-lo. As duas forças podem ser sutis (bem mais do que somos levados a acreditar pelos tipos de materiais e imagens a que somos constantemente expostos) e ainda termos a formação de uma imagem visual.

Falar de tensão para trabalhos suaves e delicados como os aqui apresentados também pode gerar um estranhamento. Ainda que o termo traga a conotação de uma ameaça de rompimento e muitos trabalhos, por serem extremamente frágeis, possam se romper facilmente, isso não se refere exatamente à relação entre imagem e suporte neles. A ideia de tensão ajuda a ver a necessidade da presença de ambos, mas não pode ser esquecido que as duas forças envolvidas na imagem visual contribuem para a mesma coisa. E se, enquanto fazia essas impressões sobre papéis artesanais, encarava como uma disputa entre forças para chegar a um equilíbrio delas, é porque o fortalecimento de uma ou de outra fará com que nossa atenção se volte mais facilmente para uma ou para outra. Mas o fato delas estarem amalgamadas, faz com que uma não possa jamais aniquilar a outra sem que com isso aniquile o que juntas elas formam.

Devido a uma mistura entre suporte e fundo, imagem e figura que ocorre nestas impressões sobre papel artesanal pelo suporte colocar-se presente e ativo, creio ser importante atentar para o que entendo seja a diferença entre esses termos. O suporte e a imagem formam uma dupla, fundo e figura, outra. Os primeiros se referem a estruturas de um artefato visual, enquanto que os segundos, de uma representação. Na representação, figura e fundo podem ser separados com certa

facilidade e é o que faço quando “limpo” a fotografia mantendo apenas as figuras. Já a imagem (que pode ser uma representação) não pode ser separada tão facilmente do suporte, pois ela só é percebida quando forma uma unidade com o material do suporte, quando está fundida a ele. De alguma maneira, temos algo que está amalgamado e é indivisível, como a forma da escultura e seu material. Mas isso não quer dizer que não consigamos separá-los. Eles não formam um homogêneo como farinha e água em uma massa de pão. Não, pois, assim como na anulação de cada uma das forças, também não teríamos mais aquela tensão, ou diálogo entre duas partes. Basta pensar que conseguimos imaginar qualquer imagem dessas impressa em outro suporte. Hans Belting (2005) pretende conectar imagem mental e artefatos físicos e afirma que nossa percepção analítica é que faz com que separemos pelo olhar (quando estamos dispostos a isso) a tela da imagem que ela representa. Mesmo que Belting esteja tratando aqui da imagem que está no lugar do que ela representa, percebo muitas aproximações interessantes do que ele traz a respeito dessa relação com o que meus trabalhos me tem feito pensar a respeito da imagem visual. Quando ele afirma que mesmo que consigamos separar a tela do que ela representa eles são, na verdade, uma coisa só, essa unidade me parece a mesma da relação entre imagem e suporte na imagem visual. A relação depende das duas partes, tem características de cada uma delas, mas a relação em si é uma coisa só.

Meios visuais competem, assim parece, com as imagens

que eles transmitem. Eles tendem a se dissimular ou a reivindicar a primeira voz. Quanto mais prestamos atenção a um meio, menos ele consegue esconder suas estratégias. Quanto menos notamos um meio visual, mais concentramos na imagem, como se imagens pudessem vir por si mesmas. Quando um meio visual se torna auto-referente, ele se volta contra sua imagem e rouba nossa atenção dela. (BELTING, 2005, p.305)

A atividade da imagem e do suporte na imagem visual pode ser também entendida à luz da *Teoria da Formatividade*. Considerando essas impressões a jato de tinta sobre papéis artesanais como obras no sentido pareysoniano, onde uma obra é uma forma pois é o resultado de um formar, temos que em seu processo de formação, durante o fazer artístico, houve um diálogo entre exigências da intenção formativa e resistências da matéria que só pôde resultar em tal obra - e não poderia resultar em nenhuma outra. Existe, para Pareyson, uma indissolubilidade entre intenção formativa e matéria que faz que com que cada processo de formação de uma obra seja único e tenha, por isso, um resultado singular. “Na arte, as matérias são insubstituíveis” (PAREYSON, 1993, p.51), pois, formadas, são a própria obra. A conclusão disso é que tudo na obra terminada faz ela ser o que ela é. Seus elementos atuam definindo o que ela é em uma espécie de colaboração pois formam uma unidade. Uma obra pode ser qualquer coisa, no sentido de que não há lei extrínseca a ela que a defina; ela só obedece a uma lei intrínseca e particular inventada ao mesmo tempo que executada durante seu formar. Por isso, ao final, em uma imagem visual tanto imagem quanto

suporte são ativos, já que juntos fazem a imagem visual ser o que ela é ao estabelecerem uma relação singular. Ou ainda, a imagem visual só é o que é porque assim a definem, entre outras coisas, aquela imagem e aquele suporte. Qualquer alteração no processo, seria uma alteração em sua lei, e resultaria em outra imagem visual.

Algumas máquinas de projeções de Peter Fischer, artista suíço, nos mostram de forma clara e bela como é necessário que as forças da imagem e do suporte se encontrem para que haja a formação da imagem visual e de como as alterações no suporte formam imagens diferentes (sem que neste caso sejam obras diferentes, pois essas alterações são parte destas obras). Quando acionamos o mecanismo de *Repellus* (2008) (fig. 30), podemos perceber que um pequeno projetor é ligado e que duas pás giram em torno de uma roda de bicicleta. Em determinado momento deste movimento, a pá que chegou no ponto mais alto começa a transferir areia para a outra, gerando uma espécie de “cortina” que funciona como suporte para a imagem projetada do filme de um homem cavando. A imagem aparece e desaparece conforme o suporte se faz e se desfaz. A cortina de areia surge de

Fig. 30, Peter Fischer, *Repellus*, 2008.



Fig. 31, Peter Fischer, *I Fly II*, 2006.



Fig. 32, Peter Fischer, *I Fly II*, 2006. Detalhe.



forma parelha, mas se desfaz de forma irregular, e com isso, o filme projetado nela fica visível de forma uniforme, mas vai perdendo partes de sua imagem onde o suporte forma vazios. Cada mudança no suporte é acompanhada, porque é causa, de uma mudança na imagem visual.

Na máquina de Fischer, o projetor ligado está lançando no espaço, através de raios luminosos, a imagem do filme. Percebemos isso pela luz que emana através da lente e, em alguns momentos, por brilhos nas pás. Quando a cortina de areia se forma, ela está posicionada no plano de foco da projeção e tem a materialidade necessária para interromper a trajetória dela e aguentar seu peso. Além do movimento de formação e desaparecimento do suporte, o movimento da areia caindo também contribui para que sua presença não seja confundida com passividade uma vez que transfere ruído para a imagem do homem que cava.

Neste trabalho de Peter Fischer também existe um diálogo muito claro que se dá em um outro nível. Além dessa relação entre imagem-projeção e suporte-plano-de-recepção, temos também outra explícita entre o conteúdo da projeção e onde ela está sendo projetada. A cortina que funciona como tela de projeção é formada por material análogo ao que o homem trabalha com sua pá no filme. Esta auto-referência é uma conversa interna no trabalho que tem ainda mais um elemento participante: as pás do sistema que transferem areia de uma para outra. Fischer poderia ter usado qualquer imagem nesta projeção que o suporte para ela se formar estava garantido. No entanto, a escolha desta combinação considera claramente que a materialidade do suporte, seja ela qual for, contribuirá com a imagem nele projetada pois

tudo fará da obra o que ela será. Tanto visual quanto simbolicamente. Escolher uma auto-referência deixa explícitas as relações entre corpo e imagem. Uma escolha parecida foi tomada pelo mesmo artista em outra de suas máquinas (figs. 31 e 32), intitulada *I Fly II*, de 2006, onde sua foto é projetada em uma nuvem de vapor que passa na nossa frente. A imagem do artista – em pose consagrada pelos desenhos de super-heróis como uma pose de corpo voando – parece mesmo voar. E se o ar que nos cerca não tem materialidade suficiente para servir de plano de recepção para uma projeção luminosa, a nuvem de vapor desempenha o papel sem perder a analogia.

Mesmo que por enquanto não esteja me voltando tanto ao que representam as fotografias que utilizo, apenas levantando questões que a fatura destes trabalhos estabeleceu acerca da imagem e do suporte, entendo que o que trago até aqui e este exemplo das máquinas de projeções de Peter Fischer encontram correspondência na importância que Hans Belting dá ao corpo e ao meio de uma imagem. A aproximação que o historiador alemão sugere para o entendimento das imagens em seu “espectro rico de significados e propósitos” (BELTING, 2005, p.302), passa necessariamente por levar em conta aspectos não-icônicos destas, como seus meios e corpos. Meio entendido como “o agente pelo qual as imagens são transmitidas”, e corpo, tanto como o que performa quanto o que percebe a imagem, sendo que ela depende tanto deles quanto de seus respectivos meios. O autor ressalta que: “nenhuma imagem visível nos chega imediata. Sua visibilidade repousa na sua medialidade particular, a qual controla sua percepção e cria a atenção

do espectador. Imagens físicas, são físicas por conta do meio que elas utilizam(...)" (BELTING, 2005, p.304). A relação que o autor estabelece entre esses aspectos não-icônicos e a significação da imagem se deve ao fato de que "o como" ela transmite sua mensagem guia "o que" ela transmite, e "o como" é moldado pelo meio visual dado no qual ela reside (BELTING, 2005, p.304). Não que as imagens sejam produzidas meramente por seu meio, mas elas são transmitidas dessa maneira. Precisamos de um meio para ter acesso à imagem. E mesmo utilizando diferentes meios para a mesma imagem, o resultado final será diferente na medida em que forem diferentes os meios.

Consciente de todas essas relações entre imagem e suporte, no processo de criação dos trabalhos que compõem este estudo, um momento que considero fundamental é a escolha de qual imagem será impressa em qual papel, pois não aceito ser suficiente imprimir qualquer imagem em qualquer papel. O equilíbrio das forças passa também por essa relação simbólica entre o que está sendo projetado e onde, ou entre "o que" e "o como". Não entrego esse encontro ao acaso, tampouco sigo alguma regra pré-estabelecida ou método rígido. O que ocorre para decidir o que será feito é sempre um vai e vem entre imagens de meu arquivo pessoal e o estoque de meus papéis prontos. Às vezes, parto de alguma imagem arquivada, outras produzo a foto para um trabalho específico. Às vezes, encontro nos papéis que já tenho o suporte para uma imagem, outras, depois de tratar a fotografia e saber o que pretendo com ela, sinto que preciso fazer novos papéis porque entre os prontos nenhum "fecha" com a imagem para a ideia

que tenho.

Para a imagem da senhora envolta em balões coloridos (fig. 12), determinei que o suporte deveria ser o mais leve que eu conseguisse, mas sem falhas na superfície. Uma leveza que dialogasse com a dos balões. Quando fiz o papel que serve de suporte para *Sem título [costurando]*, (fig. 13), não tinha em mente qual imagem colocar ali, mas depois olhando meus arquivos, entendi que aquele papel e aquela imagem traziam elementos que pertenciam ao mesmo meio. A personagem utiliza agulha e linha para costurar alguma peça de roupa, e, no papel com textura de renda, há fibras de algodão que já foram uma calça. Já a combinação de fotografias de painas (frutos da paineira) impressas em papéis de fibras de bananeira (fig. 19) vão para uma direção um pouco contrária de *Sem título [costurando]*. Eu poderia ter utilizado imagens e papéis com a mesma origem, mas fotografia de paina em papel de paineira ou fotografia de bananas em papel de bananeira concordam muito um com o outro. Um diálogo que partisse de uma diferença entre eles me pareceu mais interessante por abrir um pouco mais o trabalho. O título, *Paina em Bananeira*, me sugere uma fantasia, ou um equívoco da natureza e acredito ser fundamental para adicionar ao trabalho essa outra dimensão que não é apenas visual. Para a imagem da senhora com a enxada (fig. 04), queria que o papel tivesse buracos, pois os buracos nele teriam sido feitos pela enxada da senhora.

É claro que nem todas relações que estabeleço serão refeitas ao olhar do observador. Muitas, na verdade, considero que são importantes

para mim, pessoais de uma maneira que seriam difíceis de passar para os outros e, nesse casos, talvez para eles aquela imagem poderia até estar em outro papel. Não me ocupo muito com isso, pois entendo que como artista sou a primeira observadora de meus trabalhos e eles devem fazer prioritariamente sentido para mim, mesmo que depois encontrem diferentes sentidos (ou nenhum) à observação dos outros.

O que busco em cada trabalho varia e nem sempre está muito claro ou definido desde o início. A relação entre suporte e imagem, contudo, não é negligenciada e pode ser trabalhada para que contribua para o alcance do objetivo desejado, ou para a investigação de que rumos o trabalho pode tomar. A expressão “ser trabalhada” significando aqui tanto ser pensada, analisada quanto experimentada. A etapa de análise da combinação imagem/suporte que precede a impressão é planejada com cuidado para diminuir o risco de ter uma folha de papel inutilizada. Foram poucos os trabalhos que precisaram ser reimpressos, mas sempre há esse risco. O apego ao papel que inclusive está na origem deste estudo, se reflete mais em não abrir mão da evidência da força do suporte no final do que em ficar com pena de descartar um resultado no qual, ao meu ver, isso não se efetive.

Balões também usam bengala. (fig. 24), por exemplo, tinha sido pensado primeiramente para ser um trabalho bem maior do que acabou sendo. A primeira impressão, no entanto, mostrou que o tamanho prejudicava sua delicadeza. As áreas de cores dos balões ficavam exageradas, pesavam. Nem olhando de longe o trabalho funcionava. A segunda impressão teve as dimensões diminuídas e,

claro, foi em outro papel. O tamanho melhorara, mas o papel de fibra de paina pura atrapalhava a resolução da imagem, fazendo os fios que prendem os balões à bengala quase desaparecerem. Precisei fazer uma nova impressão, dessa vez em um papel de fibra de bananeira delicado, com fibras bem batidas e espalhadas mais uniformemente na área de impressão para garantir a qualidade da imagem. Aproveitei também para diminuir ainda mais o tamanho e cheguei a um resultado que condizia com o interesse que tive por aquela imagem desde o início.

À *Procura* (fig. 23), último trabalho realizado, traz algo que considero diferente dos outros nesta relação entre imagem e suporte. Aquela aproximação dos buracos no suporte e da ferramenta na imagem já presente em *Sem título [enxada]*, permanece até por apresentarem os dois trabalhos a mesma fotografia. Porém, neste mais recente, a repetição da personagem e sua disposição no suporte em perspectiva, não deixa mais a figura flutuando tanto como no anterior e em todos outros. Apesar das figuras continuarem recortadas, ou seja, de não ter um espaço representado no suporte, ele próprio assume a representação de um espaço. Ao contrário de o suporte servir de fundo para a figura, o fundo e o suporte são efetivamente a mesma coisa, como se aquele papel fosse o espaço onde a figura trabalhou com sua enxada à procura de algo. Aqui eles fazem parte de uma cena e considero, então, que a imersão das figuras em um espaço que é o suporte, diminui aquela distância entre eles que os separava.

PARTE 3

3.1 O que passa e o que fica

Lendo teóricos da imagem como Belting, Mondzain e Mitchell enquanto imprimia fotografias nos papéis artesanais, me fez pensar no que uma representação traz do representado e o que dele ela deixa escapar. Assim como parte da tinta que forma a imagem inteira escapa do suporte e vai se depositar em outro suporte abaixo, também parte do que é representado escapa da imagem que se faz dele. É claro que toda afirmação sobre o representado que se faça a partir de uma representação sua corre o risco de ser completamente equivocada, pois essa transformação é muito maior do que um simples deslocamento que já alteraria nossa compreensão daquilo porque alteraria suas referências. Mas pensando que a representação sempre mantém alguma relação com o que representa é que me coloquei a pensar sobre isso.

Olhando para essa série de trabalhos, agora, penso ser evidente que a escolha das imagens não é aleatória. Acredito ser possível reconhecer, na grande maioria dos trabalhos, pelo menos um ponto em comum no que está fotografado: tudo aparenta estar mais próximo do fim de sua existência do que do início dela. Os galhos da série *Inverno* estão secos, as ferramentas estão enferrujadas, quebradas, tortas, a senhora é bastante idosa, as construções da série *Lapsos* são antigas

como podemos ver pelas grades e telhas. Penso nessas características, por poderem ser afirmadas a partir das representações delas, como características que não se perderam na transformação que sofreram entre ser aquilo e ser sua representação. Sua materialidade, ao contrário, foi completamente “perdida” e substituída por outra, a do papel artesanal. Assim, além da fragilidade do suporte coadunar com o estado precário daquelas coisas, esse suporte ainda adiciona leveza, transparência e delicadeza à madeira e ao ferro das pás, ao corpo da senhora, às paredes das construções.

Imagino que uma bengala com balões muito provavelmente seja vista como uma cena produzida, construída para aquela foto, mas como afirmar que não fora produzida para outra coisa, uma campanha publicitária ou um filme de ficção, por exemplo, e tenha sido encontrada pronta desse jeito por mim? As ferramentas seriam adquiridas para as fotos em um ferro velho já gastas por anos de trabalho em lugares distantes e más condições de armazenamento, ou teriam sido adquiridas novas para o uso em um pátio familiar e fotografadas depois de desgastadas? E quem é essa senhora? Pergunta que ouvi inúmeras vezes enquanto alguns desses trabalhos estiveram expostos¹⁶ e para a qual imaginei muitas respostas possíveis, compatíveis com as imagens: uma atriz de um filme produzido por uma amiga minha, uma idosa moradora do Asilo Padre Cacique a quem paguei cachê de modelo

16 Alguns destes trabalhos fizeram parte da exposição, Elogio da Transitoriedade, de 14 de maio a 16 de junho de 2013, no Santander Cultural, em Porto Alegre. A exposição, individual, teve curadoria de Luiza Proença e foi parte do projeto RS Contemporâneo, daquela instituição.

pelas seções de fotografia e a avó da vizinha da prima de uma amiga são algumas delas.

As hipóteses são inúmeras como são também as interpretações dos trabalhos. E se não é possível saber com certeza as respostas dessas perguntas ao olhar apenas para cada obra, é porque essas são colocadas por uma curiosidade despertada pelo trabalho, e não por uma lacuna constitutiva na obra. Posso afirmar que não me interessou, em momento algum, tratar nesses trabalhos sobre a origem dessas coisas nem de minha relação com elas. Por mais importantes que essas origens e relações possam ser para o processo, são também desnecessárias para os trabalhos terminados e não estão presentes neles. Não há referências de onde tenham saído essas ferramentas, nem em que foram usadas, quem seria aquela senhora ou onde se situaria aquela capela.

O que acredito se faça presentes nos trabalhos, ainda mais perceptível quando considerados em conjunto, e que muito me interessa, é seu sussurro (já que delicados, não gritariam) nos dizendo: tudo está fadado ao desaparecimento...

3.2 A transitoriedade

Um sussurro ouvido através das falhas no suporte, que atravessa também sua espessura (de tão fina que ela é) e que é reforçado pela

ferrugem da pá, pela secura do galho, pela idade avançada da senhora, pela tinta descascada de uma parede. Vozes que foram parar ali durante o processo de formação de cada trabalho, durante o diálogo estabelecido com a matéria a que Pareyson se refere. E se é isso que afirmam, que tudo está condenado ao desaparecimento, é porque, de alguma forma, a transitoriedade das coisas foi assunto desse diálogo.

Falar de transitoriedade é falar da qualidade do que é transitório, ou seja, do que só dura certo tempo, que é breve, passageiro. O prefixo *trans* que forma a palavra é uma preposição latina que significa *além de, para lá de, depois de* (HOUAISS). Olhar assim para o significado e a origem do termo ajuda a construir conceitualmente relações que me parecem estabelecidas no próprio trabalho entre o seu processo de formação, sua forma acabada e o que dela podemos discernir. O prefixo de transitoriedade (e sua conotação de movimento e mudança) é o mesmo que, na obtenção fotográfica e na impressão jato de tinta está presente na forma de um transporte, uma transformação, uma transferência, e, especialmente tendo como suporte algo frágil, se coloca também na forma de uma travessia, uma transposição.

Mas transitoriedade está intimamente ligada a um movimento ou mudança no tempo. O tempo, com seu fluxo ininterrupto é entendido como o responsável por mudanças nas coisas¹⁷. Assim Marguerite

17 Se consideramos que o tempo é o agente das mudanças que ocorrem com as coisas conforme ele vai passando, encontrar coisas antigas em bom estado de conservação faz com que consideremos possível parar o tempo ou interferir em seu fluxo. Mas se por outro lado, considerarmos que o tempo (com sua passagem) não é o agente mas uma das condições (provavelmente a mais fundamental) para que ocorram mudanças nas coisas, entendemos que não é diretamente em seu fluxo que podemos atuar, mas sim nessas outras condições que possibilitam, ou ocasionam, transformações nas coisas. Penso aqui na conservação de obras de

Yourcenar, em seu texto *O Tempo, Esse Grande Escultor*, se refere a ele como o agente responsável por transformar uma escultura novamente em um pedaço de pedra, desfazendo o trabalho de quem a esculpiu:

Sob certo aspecto, a vida de uma estátua começa no dia em que fica pronta. Conclui-se a primeira etapa, pela qual, graças aos cuidados do escultor, o bloco de pedra adquiriu forma humana; uma segunda etapa, ao longo dos séculos, após alternâncias de adoração, admiração, amor, desprezo ou indiferença, e graus sucessivos de erosão e de uso, irá levá-la gradativamente ao estado de mineral informe do qual a havia arrancado o escultor. (YOURCENAR, 1988, p.55)

O processo de formação dos trabalhos envolve a atuação do artista provocando mudanças na matéria durante certo tempo. No caso dos trabalhos aqui apresentados, é fácil perceber como cada etapa do processo levou a matéria a um novo estado, todos transitórios. Em cada etapa havia mais um estar do que um ser para a matéria. E a fragilidade que apresenta em seu estado presente é ainda outra maneira da matéria não demorar muito para estar de outra forma, afinal, fragilidade é exatamente sobre uma facilidade de se romper, sobre uma instabilidade.

As características dos papéis contaminam o que nele é impresso com sua fragilidade, mas é certo que a escolha do que está ali representado e o processo fotográfico de produção de suas imagens contribuem para o discurso da transitoriedade.

arte acondicionadas em situações “ideais” de luz, humidade, temperatura que parecem anular a, assim chamada, ação do tempo.

O uso de imagens físicas pelo homem, encontra no culto aos mortos uma de suas mais antigas e significativas condições, segundo Belting. A ausência causada pela morte de alguém era temida e sua presença era por isso mantida entre os vivos através de sua imagem percebida em um corpo (ou algo que se assemelhasse a um) (BELTING, 2005, p.307). A ligação entre imagens e morte (ou alguma outra ausência) é assim antiga e forte. Entre os métodos de produção de imagens o fotográfico, ainda que bastante recente comparado a outros, parece ser aquele que mais diretamente expõe tal ligação¹⁸.

Em uma fotografia, a luz que imprimiu a emulsão fotossensível (ou registou informações numéricas em uma memória) esteve em contato direto com o objeto cuja imagem ela projetou. Este contato é que garante o discurso do “isto foi” ao qual se refere Roland Barthes. Por serem imagens fotográficas as que estão impressas em meus papéis, podemos entender que aquelas coisas já existiram, mas como a fotografia opera um corte no fluxo do tempo, sabemos também que elas podem já nem existir mais.

Neste ponto começa a ficar difícil para mim manter aquela distância necessária para uma análise crítica e uma escrita acadêmica.

18 Cheguei a utilizar meus papéis artesanais como suporte de desenhos que ajudaram nessa reflexão. Fiz com linhas de costura representações de nuvens que chovem. Algo tão efêmero, que costuma durar muito menos do que a existência de qualquer outra coisa fotografada e impressa nos mesmos papéis. Nada do que fotografei dura menos do que uma nuvem que está chovendo. Mas não há comparação. Esta representação, mesmo feita com finas linhas de costura sobre frágeis papéis, se chegam a tocar na transitoriedade das coisas, o fazem de maneira muito menos direta que essas impressões a jato de tinta. Não cheguei a fazer outros desenhos para confirmar, pois a teoria da fotografia já parece ser suficiente para me convencer do que percebia.

Se qualquer obra de arte é pessoal, como afirma Pareyson ao afirmar que o modo de formar é sempre pessoal e intransferível, estes trabalhos levam isso a um nível que dificulta ainda mais meu distanciamento deles. Não é apenas o envolvimento na fatura dos papéis, mas minha relação tão próxima com as coisas fotografadas, em especial com aquela senhora, é que tem esse efeito. É o que torna difícil olhar para a superfície dos papéis sem projetar nelas o que está para além delas. Se para um observador desses trabalhos não importa quem seja a senhora idosa que aparece em boa parte dessas impressões, pois ali ela é uma personagem que representa simplesmente uma pessoa em seu estágio de velhice, minha dificuldade de distanciamento surge do fato de que ela não é assim “qualquer senhora idosa” para mim. É confuso deixar verdadeiramente de lado, mesmo que por um instante, o reconhecimento de minha avó nesses trabalhos. Consciente de que tratam da transitoriedade, encará-los é também encarar sua morte. E a dificuldade de distanciamento se impõem em outra proporção considerando que tal morte ocorreu há menos tempo do que pessoalmente precisaria para que o tempo transcorrido se colocasse automaticamente como uma distância entre eu e este fato; que o colocasse em uma perspectiva onde, nos trabalhos, ela fosse vista por mim da forma como ela aparece neles (que é, na verdade, a forma como eu a coloquei neles). Sua morte aconteceu em um ponto entre a impressão de suas fotos nos papéis artesanais e a escrita deste texto. Por isso, pesquisar e escrever sobre a transitoriedade de tudo neste momento, acaba sendo um esforço de não singularizar algo que não diz

respeito apenas a ela. Ao mesmo tempo, parece um movimento que passa para o lado direito o que até então tentei manter no avesso do texto (mais ou menos como fiz sem dificuldade com alguns trabalhos para que o suporte neles pudesse ganhar maior visibilidade).

Mas se digo que é possível ouvir, através dos trabalhos em conjunto, algo sobre a transitoriedade de tudo e não apenas do papel artesanal e daquilo que foi fotografado, quer dizer que reconheço muito mais que a morte de minha própria avó neles (o que verdadeiramente nem está ali). Nossa condição humana nos faz mais do que seres transitórios, nos faz também conscientes dela. Mas conscientes de algo, não quer dizer que aceitamos isso sem revolta, sem dor, nem que essa questão seja encarada da mesma forma por todos.

Em 1915, poucos meses após deflagrada a Primeira Guerra Mundial, Freud escreveu *Reflexões para os Tempos de Guerra e Morte*, onde discorre sobre dois fatores “responsáveis pela aflição mental sentida pelos não-combatentes, fatores contra os quais constitui tarefa tão pesada lutar (...): a desilusão que essa guerra provocou, e a modificação da atitude diante da morte a que essa – como qualquer outra guerra – nos forçou” (FREUD 1996, p.285). Inserido em tal cenário, Freud analisa nossa atitude (cultural e convencional) em relação à morte contrapondo-a à dos primeiros homens. Diante da desilusão de progresso e avanço humano decorrente da guerra, o tratamento convencional de negação da morte também se mostra uma ilusão. “Não matarás” é uma proibição que, segundo Freud, foi sendo construída na consciência do homem a partir da dor provocada pela

morte de um ente amado. Mas na nossa origem, e até hoje em nosso inconsciente, o que encontramos é uma convicção de nossa própria imortalidade, uma inclinação ao assassinato em relação a estranhos e uma ambivalência em relação à morte daqueles que amamos. A atitude civilizada é, ao contrário disso, o medo da nossa própria morte, o não desejo da morte do inimigo e a completa dor pela morte de alguém próximo. Em tempos de guerra, essas atitudes entram em conflito e assim a ilusão, que em outros tempos serviu para ajudar a tolerar a vida, acaba servindo justamente para tornar mais difícil este que é o dever de todos os seres vivos.

Segundo Freud, então, somos conscientes de nossa transitoriedade, mas no fundo acreditamos mesmo é em nossa imortalidade. Se nossa consciência de sermos mortais é necessária para a manutenção da vida, pois com ela nos afastamos de situações arriscadas, a consciência da transitoriedade das coisas pode acarretar em um sentimento de penoso desalento ou a rebelião contra o fato consumado, conforme descreve Freud em *Sobre a Transitoriedade*. Desejar que a beleza das coisas seja capaz de persistir aos poderes de destruição é uma ilusão. “Essa exigência de imortalidade, por ser obviamente um produto de nossos desejos, não pode reivindicar seu direito à realidade” (FREUD, 1996, p.317).

A tentativa de ir contra o desaparecimento das coisas, encontra na produção de imagens um alento, uma tábua de salvação em meio a águas turvas e agitadas. O extremo poderia ser encontrado no relato de John Berger sobre desenhos que fez de seu pai morto já no caixão

e como havia neles um sentido de urgência por saber que aquela era a última vez, a última chance de desenhar o que ninguém mais veria. John Berger, neste texto, afirma que como nossa capacidade de ver é contínua, assim também são as categorias visuais e porque tantas coisas parecem permanecer no lugar, tendemos a esquecer que o olhar se dá em um encontro momentâneo que não se repete. “Aparições, em qualquer momento, são construções que emergem de detritos de tudo que já apareceu anteriormente” (BERGER, 1993, p.41), afirma ele. Naquele momento, de tudo que ele pudesse ver, apenas o desenho permaneceria. Por isso, colocou-se a desenhar com objetividade, de modo direto, buscando a semelhança entre seu pai e o desenho, uma tentativa desesperada e triste de prolongar na imagem a presença de seu pai para além de sua morte.

Nesse mesmo sentido, poderia ser entendido que faço as escolhas do que vou fotografar pelo desejo de ir contra o desaparecimento evidentemente tão próximo de minha avó. A própria fotografia é uma maneira exemplar de produzir imagens fazendo um corte no fluxo constante do tempo. “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p.13). Mas esse registro, fotografia ou desenho, não podemos esquecer, é também ele transitório. Ele dura mais do que o momento que registrou, mas não para sempre. Então, ao imprimir isso em um suporte tão frágil, não estou indo contra este desejo?

É preciso aqui considerar que, apesar de serem todas fotografias

feitas por mim e de coisas muito próximas, algumas foram obtidas muito antes da fatura do trabalho e outras foram produzidas para trabalhos específicos. As imagens que busquei em meus arquivos, com certeza podem ser entendidas através do desejo de guardar o registro de algo que estava presente diante de mim, mas que sabia estava passando, dirigindo-se a uma ausência. Aquelas porém, que foram feitas especificamente para esses trabalhos, sabendo que seriam impressas em um suporte que não as reteria por completo, acredito que estejam mais relacionadas a um desejo de evidenciar a transitoriedade do que representam do que de lutar contra seu desaparecimento. É certo que, mesmo estas, acabam integrando meus arquivos e passando para a categoria do que quer ser guardado¹⁹ tanto quanto, ao imprimir aquelas em um suporte frágil estou evidenciando sua decadência. Aqui faço uma distinção entre as fotografias guardadas em um arquivo e as fotografias impressas em papéis artesanais, sendo as primeiras destinadas a captar e preservar um instante e as seguintes a evidenciar a transitoriedade das coisas.

A fragilidade do suporte se presta muito à analogia da fragilidade de nossa existência. Percebo isso em meus trabalhos, mas também em *Decasia* (2001), de Bill Morrison (fig. 33). Esta sua obra é um filme composto por fragmentos de diversos outros filmes, todos

19 As possibilidades não se esgotam nesses dois casos, há também uma certa mistura deles. A imagem de minha avó com uma enxada, por exemplo, era uma situação que já não existia mais naturalmente, pois quando fiz as fotos ela já não capinava mais. É um registro de uma situação completamente posada e produzida, mas que me interessava tanto pela relação entre a enxada e o papel artesanal no qual eu já sabia que iria imprimi-la quando pela relação dela com a ferramenta da qual tenho lembranças.

com mais de setenta anos e mal conservados. A ação da humidade e de temperaturas inapropriadas para a manutenção do material de que são feitos, fez surgir na película celulósida fungos, manchas, efeitos que ao atacarem o material imprimiram nele novas imagens, abstratas, orgânicas. Ao percorrer, durante dois anos, arquivos públicos e privados, Morrison buscou fragmentos onde as imagens originalmente gravadas nos filmes se relacionassem de maneira especial com essas novas imagens aleatórias que possuem poder de destruição. O artista estava interessado na luta que a imagem de fundo travaria contra seu inexorável desaparecimento. Não lhe serviam, portanto, fragmentos onde a luta já estava perdida e a imagem tivesse sucumbido. O filme é passado em câmara lenta, a oito quadros por segundo, e podemos perceber as manchas como pinturas que se movem na tela.

Bill Morrison afirma²⁰ que as imagens foram escolhidas para mostrar a relação do homem com sua própria mortalidade. Para ele, pensar que quando os filmes foram feitos e estavam em perfeitas condições as pessoas que aparecem neles não tinham ideia de como estariam depois de tantos anos, é uma analogia com a nossa experiência

20 Em entrevista a Pablo Kjolseth, publicada em 23 de janeiro de 2002, disponível em <<http://www.moviehabit.com/essays/morrison02.shtml>>, acessado em 05 de julho de 2012.

Fig. 33, Bill Morrison, *Decasia*, 2002.



humana onde nosso desejo, ou nossa experiência subjetiva, acredita de alguma forma que somos imortais e estamos aptos a continuar com as nossas vidas irônica, trágica, heroicamente, apesar do fato de estarmos decaindo.

Em artigo dedicado a *Decasia*, Lawrence Weschler (2002) dá especial atenção às características do suporte do trabalho de Morrison e ao seu inevitável processo de decomposição. Não há como ir contra, ainda que agora os restauradores saibam que tal processo pode ser retardado com baixos níveis de humidade e baixas temperaturas: cedo ou tarde (e provavelmente bem mais cedo do que gostaríamos) todos os filmes em nitrato virarão pó. Weschler chama a atenção para o fato de que, usando material do passado, Morrison faz na verdade um trabalho do presente, pois seu filme só é possível hoje, “não poderia ter sido feito um minuto mais cedo: levou o que foi preciso para que o tempo arruinasse aquele material de forma magnificamente inspirada. É assim que estão essas coisas hoje.” (WESCHLER, 2002 s/p.)

Nosso desejo de imortalidade para as coisas que valorizamos, nunca será satisfeito, pois tudo está condenado ao desaparecimento - como os filmes antigos, os desenhos de Berger, minhas impressões jato de tinta e tudo o que neles está representado. Para Freud, deixar que o pensamento sobre a transitoriedade das coisas interfira na alegria que delas derivamos é uma revolta da mente que recua instintivamente de algo que é penoso, no caso, a perda daquilo. O luto, que é o processo de desligamento da libido de seus objetos, por mais doloroso que seja é também finito: quando renuncia a tudo que foi perdido, então

consome-se a si próprio (FREUD, 1996, p.318-319).

Não percebo nestes meus trabalhos nenhuma revolta contra a direção ao desaparecimento das coisas. Percebo neles uma leveza, certamente emprestada do suporte, que não tem relação nenhuma com um pesar (nem de peso nem de sofrer). Balões coloridos, imagens claras, a vista frontal (um olhar de frente, sem subterfúgios) acredito que também contribuam para isso. Minha avó ainda não havia morrido quando fiz a maior parte desses trabalhos, nem sua morte já próxima era tão previsível assim. Naquele momento, era mais fácil vê-la nos trabalhos como apenas uma senhora idosa, mas assim como com o tempo os desenhos do pai de Berger morto mudaram pra ele com o tempo, essas impressões que trazem a imagem de minha avó também estão mudando para mim. Acho que prefiro, sem ter certeza se consigo, encarar a transitoriedade sem todo esse sofrimento que analisa Freud e fazer algo que ele mesmo defende: ver nela um valor. Acredito que a beleza do filme de Morrison e a leveza desses meus trabalhos atuem nesse sentido, mostrando que não há beleza apenas no auge da existência, mas também em sua decadência. Não que isso diminua nossa dor da perda quando aquilo se for, mas a certeza dessa dor não precisa atrapalhar a fruição do que ainda se faz presente.

Tomemos o trabalho em que minha avó aparece em meio a vários balões coloridos (fig. 12), por exemplo. Fiz a foto (uma série, na verdade) um dia depois de seu aniversário de noventa anos, em 2008. Na época, acreditava que ela chegaria aos cem, e pensar que ela não passaria dos noventa e três anos era como pensar que eu poderia

morrer antes dela. Eu tinha tido muito trabalho enchendo os balões que decoraram seu “chá de aniversário” e estava planejando montar um álbum de fotos para ela daquele momento. Fazer essas fotos era uma maneira de aproveitar mais os balões e a ideia dela rodeada por eles me pareceu uma imagem bonita e festiva para o álbum. Quando, no início de 2012, escolhi essa foto para imprimir em um papel artesanal, foi motivada pela leveza dela, que acreditei seria apropriada para um suporte também leve. Vejo nessa imagem algo de lúdico, como aquelas piscinas de bolinhas coloridas para crianças; e algo de fantástico, de extraordinário, uma cena nada comum, mas alegre. O trabalho final, para mim, tem muita leveza e alegria. Acredito que mesmo que alguém veja uma metáfora da morte, como se ela estivesse subindo ao céu (o que é possível já que retirei o chão da imagem), entenderia essa passagem como algo belo, leve e alegre.

“Se queres suportar a vida, prepara-te para a morte” (FREUD, 1996, p.309). Assim acaba o texto *Reflexões para os Tempos de Guerra e de Morte*. A mesma defesa do valor da transitoriedade que Freud declara em *Sobre a Transitoriedade*. O aumento de valor das coisas que surge da escassez no tempo, é análogo ao valor de escassez de ocorrência na natureza que atribuímos a coisas raras. Se temos pouco de um recurso, não o desperdiçaremos. Se aquilo vai desaparecer, valorizamos. O que quer que seja. É exatamente o contrário de dar valor depois de perdido, e é diferente também de viver como se já estivesse morto ou em função da morte. A morte incute valor à vida enquanto ela está sendo vivida, quer dizer que estar preparado para a

morte é chegar no último instante da vida com a certeza de que ela foi suficiente. Não sobrou nem faltou. E assim com a existência de todas as coisas.

Compreendemo-nos seres transitórios por entendermos que temos um fim, ainda que a sucessão de lentas, constantes e irreversíveis transformações que passamos durante a vida pudessem dar esse entendimento de uma outra forma. É que na morte encontramos uma transformação tão óbvia que não pode passar despercebida, pois divide dois estados muito diferentes que (culturalmente) são inclusive entendidos como antônimos: estar vivo e estar morto. A presença de algo, mesmo em um estágio decadente, próximo de sua extinção, ainda é uma presença. Os papéis mais finos com a imagem mais esmaecida, ainda é uma imagem visual, uma pessoa velha e doente ainda está viva. A presença sempre é um atestado de resistência ao desaparecimento. Mas no momento em que aquilo se acaba, se vai, algo se esvai. E resta a ausência. O artista Bill Viola fala do momento da morte de sua mãe e refere-se a um instante que dividiu sua presença de sua ausência, apesar dela estar em coma há meses²¹. Com uma produção que constantemente trata de vida e morte, o artista diz que a consciência que temos da morte é uma das coisas que em qualquer cultura faz os seres humanos sentirem profundamente o que chamamos de condição humana e admite seu interesse por isso²².

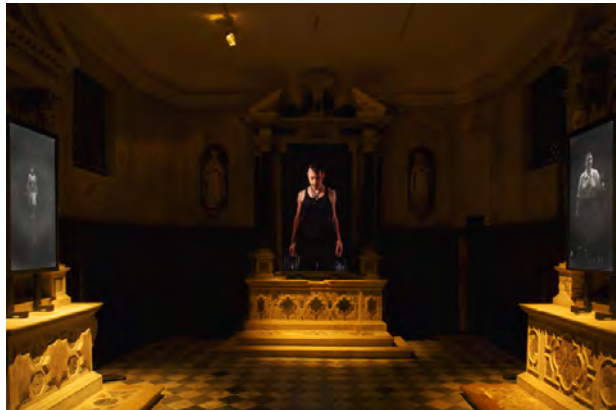
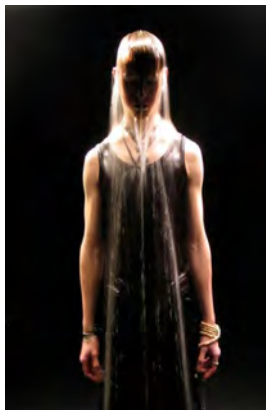
21 Em entrevista a Christian Lund, para o Louisiana Museum of Modern Art. Londres, 2011. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI>>, acessado em 15 de agosto de 2013.

22 Em depoimento do artista a TATE. ORG. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/>>

Em sua obra, *Ocean Without a Shore*, 2007, (figs. 33, 34 e 35) três monitores grandes de vídeo mostram pessoas caminhando lentamente em direção ao observador. Elas estão em um ambiente escuro e suas imagens (captadas com um aparelho antigo de vídeo) em preto e branco estão granuladas, indefinidas, etéreas. Elas continuam vindo em nossa direção e em determinado momento atravessam um limite, uma lâmina de água corrente que permanecera imperceptível até então por sua transparência, mas que nesse momento se torna visível como uma poderosa torrente. Passando por essa parede de água suas imagens (captadas com uma câmera atual de alta definição) ganham cor, iluminação, definição, ficam mais “presentes” e “reais”, como se as pessoas tivessem sido trazidas à vida. Essa obra foi feita para a Bienal de Veneza de 2007, e exibida em uma pequena igreja da cidade. Os monitores foram posicionados nos altares, entendidos pelo artista como um lugar onde os mortos residiam e se conectavam com os vivos nas origens do Cristianismo.

context-comment/video/venice-biennale-new-work-bill-viola>, acessado em 15 de agosto de 2013.

Figs. 34 e 35, Bill Viola, *Ocean Without a Shore*, 2007, *stills* dos vídeos. Fig. 36, idem anterior, vista da instalação.



Para Bill Viola, o que divide a vida e a morte não é algo duro como uma parede, e não é para ser aberto com uma chave ou cadeado, “é na verdade muito frágil e muito tênue e pode ser atravessado em um instante”²³. O tênue limite que separa estar presente e ausente é mais evidente em meus trabalhos anteriores, de 2010, quando sobrepunha camadas de imagens impressas em papéis japônês (fig. 25). Já o entendimento de uma fragilidade da vida nesta produção mais recente, acredito esteja relacionado diretamente à fragilidade do suporte, em uma analogia com a fragilidade de nosso corpo e na ligação entre corpo e vida.

A auto percepção de nossos corpos (a sensação de que nós vivemos em um corpo) é pré-requisito para a invenção dos meios, os quais podem ser chamados de corpos artificiais ou técnicos, projetados para substituírem corpos via um procedimento simbólico. Imagens vivem, como somos levados a acreditar, em seus meios tanto quanto nós vivemos em nossos corpos. Desde cedo, humanos são tentados a comunicar com imagens como se fossem corpos vivos e também a aceita-las no lugar de corpos. (BELTING, 2005, p.306)

Eu poderia, então, iniciar a discussão sobre a relação entre matéria e espírito. Levantar hipóteses, a partir de meus trabalhos, se a vida continua depois da morte, ou se acaba com ela. E sobre isso seria fácil estabelecer conexões entre o que fala Pareyson sobre a coincidência de espírito e corpo na obra (PAREYSON, 1993, p.112) e os

23 Idem anterior.

argumentos que expôs David Hume, em 1757, a favor da mortalidade da alma humana: “a alma e o corpo possuem tudo em comum. Os órgãos da primeira são, todos eles, órgãos do segundo. A existência da alma, portanto, depende da existência do corpo” (HUME, 2006, p.25). O que seria o contrário do que podemos inferir do trabalho de Bill Viola, pois nele as pessoas trazidas à vida (encarnadas) se dão conta da finitude de sua existência e acabam eventualmente voltando para sua origem, em um ciclo sem fim. Mas me dou o direito de não entrar em tal discussão, pois se a morte é fato certo para todos (e tudo), a relação entre corpo e alma é um entendimento incerto baseado em crenças, valores, suposições.

3.3 o Afeto

(...)percebe-se que todo processo é um rompimento e formação (...) de ligações.²⁴

A mesma valorização que Freud defende que a morte traz à vida é a que Thomas Mann imputa à transitoriedade: “(...) ela é a alma do ser, é o que confere valor, dignidade e interesse à vida” (MANN, 2013, p.23). Mas para Mann, isso se dá porque é a transitoriedade

²⁴ Referência ao que ocorre quimicamente na formação de uma folha de papel. (LACERDA, 2009, p.158)

que produz o tempo, e ele está na essência das transformações, “a atemporalidade é o nada estático, tão boa e tão ruim quanto este, quanto o absolutamente desinteressante” (Idem). Aperfeiçoamento, melhora, progresso rumo ao mais elevado são transformações – possíveis, então, graças à transitoriedade. A consciência plena de sua finitude faz com que o homem, diferentemente do resto da natureza, veja no tempo “um campo fértil que clama por cultivo constante, concebê-lo como espaço da atividade, do esforço incessante, da autorrealização, do progresso rumo às mais altas possibilidades” (Idem, p.24).

Ainda que Thomas Mann destaque o homem de todas outras existências materiais por sua distinta consciência da transitoriedade, ele afirma que a finitude não é exclusividade sua. “Tudo tem alma” (Idem) é sua forma poética de afirmar que tudo está condenado ao desaparecimento. É uma forma também, vejo eu, de anular um pouco a pretensão do homem de ser completamente diferente do resto das coisas. Compartilhamos com tudo (no mínimo) uma existência episódica, independentemente da duração das coisas e de suas características. E se a consciência de nossa transitoriedade acrescenta valor à nossa vida, essa mesma consciência em relação à transitoriedade de tudo pode nos fazer valorizar tudo também.

Mas é nossa condição humana que também nos limita a valorização de tudo. Iremos valorizar as coisas conforme tomarmos consciência delas. E tomamos consciência delas conforme nos relacionamos e dirigimos nossa atenção a elas. A exemplo de minha relação com o suporte dos trabalhos aqui apresentados.

O processo de interpretação da matéria, da maneira que Pareyson o descreve, é uma forma de se relacionar com as coisas dirigindo-lhes a atenção. “Não é possível conhecer as coisas a não ser personificando-as, vendo-as em sua animada e original independência” (PAREYSON, 1993, p.199). Em outras palavras, para conhecer as coisas, precisamos tratá-las de igual para igual. E quando conseguimos fazer isso, o resultado é uma “aberta simpatia”, “familiaridade e congenialidade” e até “amor” (idem, p.204).

O que estou sugerindo, a partir de Mann e Pareyson, é que iremos perceber a transitoriedade das coisas e, por conseguinte, valorizá-las na medida em que não as vemos completa e totalmente diferentes de nós, na medida em que houver uma identificação com elas, ou o reconhecimento de algo em comum. Falar da transitoriedade de minha avó é óbvio, pois isso certamente me afeta (fere). Não teria porque falar da transitoriedade de uma pá ou do fruto de uma paineira se isso também não me afetasse de alguma forma. Lembrando que afeto também significa uma ligação afetiva. Claro que não estou declarando que a pá ou o fruto tenham o mesmo valor que minha avó para mim, mas para me interessar por eles foi preciso olhá-los sem a hostilidade que, segundo Freud, é a reação original do ego com os objetos exteriores (FREUD, 1996, p.257).

Acredito na minha proximidade com tudo que está presente nessas impressões a jato de tinta sobre papéis artesanais como a chave para ter olhado para essas coisas e tê-las escolhido. A matéria dos papéis saiu das bananeiras do meu pátio, da paineira da esquina de

casa e/ou do algodão de camisetas minhas que de tão velhas já não serviam mais para o uso. As ferramentas fotografadas são (ou já foram) usadas nesse mesmo pátio, de onde saíram também os galhos da série *Invernos*. A bengala era de minha avó, a cadeira de balanço, o sofá, e até os balões são (ou foram durante uma comemoração) objetos da casa. Com minha avó convivi diariamente durante boa parte de minha vida. Talvez as fotografias da série *Lapsos* sejam as mais distantes, já que são recordações de viagens²⁵.

E é a partir da explicação que Freud dá do luto (presente em *Sobre a Transitoriedade*) que entendo que os objetos exteriores passam a ter valor para nós e o poder de nos afetar quando estabelecemos com eles uma ligação (a qual quando rompida gerará a dor do luto).

Deste conjunto de trabalhos, o primeiro que foi completamente criado (pensado e executado) após a morte da minha avó foi *Balões também usam bengala*. Ele surgiu diretamente da ausência dela. Imaginei os balões (como se fossem aqueles de seu aniversário de noventa anos) em seu lugar, representando-a. Talvez fosse mais certo considerar a bengala como sua representação. De qualquer forma, sei que os significados dessas coisas são por demais pessoais, por isso, com o título desloquei o sentido do trabalho, afastando-o dela. Ao invés de chama-lo algo como *A sua ausência*, o título escolhido vai ao encontro da ideia de que tudo tem alma e abre o trabalho para a transitoriedade

25 Já tinha a ideia desses trabalhos antes, mas aproveitei a oportunidade de uma exposição com as colegas Letícia Lampert e Marina Guedes, em julho de 2012, para justamente experimentar com fotografias de paisagens e lugares, pois determinamos que a exposição, denominada *Lapsos*, seria sobre precariedades da memória e incertezas de nossas lembranças.

dos balões e das coisas em geral.

O interesse por este deslocamento é a soma da vontade de afirmar que não somos só nós, serem humanos, que somos transitórios com o entendimento de que o afeto por essas coisas é algo muito pessoal. Foi preciso uma convivência para a construção deste vínculo que o torna incompartilhável com os outros. É claro que cada um pode, diante destes trabalhos, estabelecer relações com as suas próprias referências. Uma imagem, porque não é apenas física, permite isto. Mas o afeto em si, só pode ser sentido por quem cultivou a bananeira, vestiu a camiseta de algodão, esperou pelo fruto da paina para colhê-lo, lidou com essas fibras e as transformou em papéis, conviveu com esta senhora, quem sabe chamando-a de vó, encheu os balões, contou com a pá como aliada para abrir buracos e trabalhar a terra...

Para mim, nada do que está ali é indeterminado: uma pá, uma senhora, uma cadeira de balanço. Por minha relação com essas coisas utilizo o artigo definido para me referir a elas. Mas não posso, nem pretendo, fazer com que os outros também ajam assim. Como o afeto é pessoal e intransferível, sei que quem se sensibiliza com as imagens de minha avó, ou conviveu com ela, ou vê, através de sua imagem, alguém com quem conviveu. No segundo caso, ali ela é “uma senhora qualquer” que está no lugar de alguma outra pessoa específica. E como, ao contrário do afeto, a transitoriedade não é particular, é o desaparecimento desta outra pessoa que lhe comove.

Considerações finais

Os trabalhos a que se referem esta dissertação tiveram na produção artesanal de papéis um importante marco. Foi a partir da relação com a matéria vegetal e do envolvimento em sua transformação em uma folha de papel que se estabeleceu uma ligação afetiva com o suporte e que se determinou suas qualidades. E foi isto que guiou todo proceder na produção destes trabalhos.

Do afeto pelos papéis surgiu a necessidade de valorizá-los nas fotografias impressas, e a maneira encontrada para isso foi fazer com que elas se apresentassem mais suaves, fracas. As características deles sugeriram a escolha das imagens que lhes foram combinadas. Sobre suportes frágeis, delicados, transparentes e leves imprimiu-se imagens de coisas que eram assim também entendidas.

A transitoriedade e o afeto não eram objetivos estabelecidos no início desta produção, mas nesta direção ela foi se encaminhando através do processo e da maneira de se trabalhar. A proximidade com tudo que está envolvido nesses trabalhos (vó, objetos, ferramentas, impressora, bananeiras), foi primordial para sua execução e, por consequência, para sua determinação. Conforme a escrita deste texto detectou, tal proximidade permitiu a construção de um diálogo e um olhar atento a estas coisas, mas também dificultou um distanciamento,

necessário para uma visão mais crítica.

É verdade que há em trabalhos anteriores um interesse pela passagem do tempo e pela transitoriedade. Talvez o convívio com minha avó seja a influência mais direta para eu acabar (meio sem querer) tratando disso em minha produção. Até porque sua figura foi bastante presente em desenhos e fotografias desde a graduação em artes. Com este convívio naturalmente encerrado, não há como prever se tal questão continuará presente pra mim ou se com o tempo será abandonada.

Uma questão que acredito não será esquecida é a da relação entre suporte e imagem. Depois de sensibilizada para ela imagino que dificilmente será completamente negligenciada. Por estar sempre presente na produção de imagens visuais, essa questão poderá ser o estopim para outras explorações que não envolvam necessariamente papéis artesanais.

Mesmo que o processo desta produção seja percebido como um desvio da motivação inicial de mexer com a imagem fotográfica, o percurso acabou levando também a uma certa descaracterização deste tipo de imagem ao mantê-lo nos trabalhos. A constatação e a oportunidade de se pensar sobre isso são vistos com prazer já que retomam aquele interesse presente na origem deste estudo. Neste caso específico, é possível averiguar como a possibilidade de se valer de suportes mais frágeis modifica o aspecto comum de uma fotografia inculcando-a de transparência, fragilidade, textura e delicadeza. Porém, o mais interessante é que, por isso mesmo, sua relação com

a transitoriedade é reforçada. Ao retirar da fotografia a opacidade característica dos papéis fotográficos, a imagem fica transparente e não se coloca tão acima do suporte. Ao colocar-se no mesmo plano dele, ela é transpassada por ele. Ganha aspecto de fantasma o que é “o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p.20).

Este texto procurou contemplar os reflexos dos estudos ligados a um programa de pós-graduação em poéticas visuais na produção de tais trabalhos. Jamais imaginou-se a possibilidade de abarcar todo conhecimento adquirido em dois anos de mestrado nem todas abordagens possíveis de tal produção. Mas, se tanto um quanto outro poderiam levar a um texto completamente diferente, este que se apresenta aqui é entendido como uma possibilidade entre tantas que, ao menos, procurou manter-se conectado aos trabalhos o máximo possível. A escolha foi influenciada pelo que se colocava mais forte no momento, e certamente com o tempo ela seria diferente.

Identifiquei, ao longo desse processo, outras questões que poderiam ser levantadas a partir de meu proceder com esses trabalhos, como a experimentação e a busca por resultados diferentes dos apresentados pelas coisas em minha relação com elas (como no fato de “enganar” a impressora para que ela imprima em meus papéis) que poderia ser relacionadas às ideias presentes em *A Filosofia da Caixa Preta*, de Vilém Flusser; ou a ideia de corpo e corporeidade (a partir da materialidade do suporte) que indicaria a *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty como um guia; ou questões metafísicas da arte que indicariam a necessidade de um estudo mais aprofundado

da estética de Hegel. E se essas, e outras, foram deixadas de lado é porque limitações fazem com que tenhamos que fazer escolhas.

Um aspecto que me satisfaz na escolha feita, é que ela coloca em evidência a ligação estabelecida entre processo e resultado final. A ponto de acreditar que do observador seja exigido que se coloque próximo dessa fotografias impressas em papel artesanal para percebê-las, em uma distância análoga à que mantive com os trabalhos enquanto os produzia. A combinação da tinta à base d'água com as fibras dos papéis sugere ao olhar apressado que se tratem de aquarelas, é preciso atenção para perceber que são fotografias, como também para perceber que há diferenças na matéria dos suportes.

Debruçar-se sobre o processo de produção destas impressões sobre meus papéis artesanais clareou como minhas escolhas definiram estes trabalhos e ajudou-me a perceber o que há neles que faz sentido apenas para mim e o que pode fazer sentido para os outros.

referências bibliográficas

ADAMS, Ansel. *The Negative, Exposure and Development*. Basic Photo vol. 2. Nova York: The Gallery Press, 1952.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, Hans. *Image, Medium, Body: a New Approach to Iconology*. In: *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2 (Winter 2005). Chicago: University of Chicago Press, 2005. (p. 302-319).

BERGER, John. *Drawn to that moment*. In: *The Sense of Sight: writings*. New York: Vintage Books, 1993. Disponível em: <<http://www.spokesmanbooks.com/Spokesman/PDF/90Berger.pdf>>, acessado em 20/jul/2013.

BERNARD, Michel. *El Cuerpo: Un fenómeno ambivalente*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985.

BERND, Zila; et al. *A magia do papel*. Porto Alegre: Marprom, 1994.

BUSS, Diva Elena. *Papel Artesanal: veículo de criativo na arte e na sociedade*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 1991.

CINEMA sim: narrativas e projeções. Catálogo da exposição. Núcleo de Audiovisual. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

CURIGER, Bice. *Agradecendo por antecipação*. In: Catálogo da exposição Sigmar Polke *Musik ungeklärter Herkunft* (Musica de uma Fonte Desconhecida), trad: Paulo Oliveira. São Paulo: Instituto Goethe, 1997.

DOCTORS, Marcio (org.). *A cultura do papel*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Eva Kablin Rapaport, 1999.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

FISCHER, Peter. *Projektionsmaschine*. Disponível em <<http://www.projektionsmaschine.ch/index.html>>, acessado em 07/dez/2010.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão*. In: *Serrote*, n. 06 novembro 2010. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREUD, Sigmund. *Reflexões para os Tempos de Guerra e de Morte*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, Volume XIV (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (p. 282 - 312)

_____. *Sobre a transitoriedade*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, Volume XIV (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (p. 314 – 320)

FRIZOT, Michel. *Um dessein projectif: la photographie*. In: *Projections, les transports de l'image*. Tourcoing: Éditions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997. (p. 73-93).

GATTI, Thérèse Hofmann. *Papel Artesanal suporte para obras de arte: um pouco sobre o Brasil e a indústria papeleira*. In: *VIS Revista Arte e Conhecimento*, ano 4, n.4, setembro de 2005. Programa de Pós-Graduação em Arte, IDA /UNB. Brasília, 2005.

HOCKNEY, David. *Así lo veo yo*. Madrid : Siruela, 1994.

HUME, David. *Da Imortalidade da Alma e Outros Textos Póstumos*. Ijuí: Unijuí, 2006.

HUNG, Shu; MAGLIARO, Joseph. *By Hand – The Use of Craft in Contemporary Art*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2007.

JEFFERIES, Janis. *Boys Who Sew*. Crafts Council. Londres, 2003. *Portfolio da exposição enviado pelo Crafts Council por e-mail em 25/ago/2013*.

JOLLY, Martine. *Les avatars de la projection dans l'oeuvre de Peter Fischer*. *Turbulences [vídeo/ art actuel]*, #22, janeiro de 1999. Disponível em: <http://www.projektionsmaschine.ch/v1.x/pdf/video_janvier99.pdf> acessado em 23/nov/2011.

KAMORI, Katsutoshi Mori. *Papel Artesanal Fibra de Bananeira*. Ministério da Cultura -Fundação Biblioteca Nacional, registro n.168. 962.

LACERDA, Nília Oliveira Santos. *Produção de papel artesanal de fibra de bananeira: uma proposta de ensino de química por projeto*. 2009. xxii, 253 f., il. *Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009*.

MANN, Thomas. Elogio da Transitoriedade. In: Serrote, n. 13 março 2013. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

MATSUDA, Koichi. Washi, o papel artesanal japonês. Tradução: Takeomi Tsuno e Raimundo Gadelha. Aliança Cultural Brasil-Japão: São Paulo, 1994.

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

MITCHELL, W. J. Thomas. Iconology: image, text, ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MONDZAIN, Marie-José. What Does Seeing an Image Mean? In: journal of visual culture. London: SAGE, 2010.

MORRISON, Bill. Interview with Bill Morrison. Sundance, 23/jan/2002. Entrevistado por Pablo Kjolseth. Disponível em: <<http://www.moviehabit.com/essays/morrison02.shtml>>, acessado em 05/jul/2012.

NAPOLI, Francesco. Luigi Pareyson e a estética da formatividade: um estudo de sua aplicabilidade à poética do *ready-made*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, 2008.

PAÏNI, Dominique. Faut-il en finir avec la projection? In: Projections, les transports de l'image. Tourcoing: Éditions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997. (p. 163-202).

PAREYSON, Luigi. Estética: Teoria da Formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

ROTH, Otávio. O que é papel. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Os papéis do papel. FUNARTE: São Paulo, 2004.

SOULAGES, François. A Fotograficidade. In: Porto Arte v.I, nº1, junho 1990. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1990.

STANGOS, Nikos. Pictures by David Hockney. England: Thames and Hudson, 1983.

TEDESCO, Elaine. Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais, PPGAVI-IA UFRGS. Porto Alegre, julho/2009.

VIEBIG, Reinhard. Tudo sobre o negativo. São Paulo: Editora Iris, 1995.

VIOLA, Bill. *Ocean Without a Shore*. Veneza, 2007. Depoimento concedido a TATE ORG. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/venice-biennale-new-work-bill-viola>> acessado em 15/ago/2013.

_____ *Cameras are soul keepers*. Londres, 2011. Entrevistador: Christian Lund, Louisiana Museum of Modern Art. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdl>> acessado em 17/ago/2013.

_____ *Frustrated Actions and Futile Gestures*. Londres, 2013. Depoimento concedido à Galeria BLAIN|SOUTHERN. Disponível em <<http://www.blainsouthern.com/films/16>>, acessado em 17/ago/2013.

WESCHLER, Lawrence. *True to Life*. In: David Hockney *Cameraworks*. London: Thames and Hudson, 1984.

_____ *Sublime Decay*. *The New York Times*, Nova York, 22/dez/2002. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2002/12/22/magazine/22DECAY.html?pagewanted=all>>, acessado em 05/jul/2012.

Fotografias: Anderson Astor (figuras 05, 06, 07 e 26); Fábio Del Re (figuras 02, 03, 04, 08, 09, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24); Marília Bianchini (Fig. 25).

Fig. 28, fonte: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/3675449/Anthony-McCall-Solid-light.html>> acessado: 25/ago/2013

Fig. 29, fonte: TEDESCO, 2009.

Figs. 30, 31 e 32 , fonte: <<http://www.projektionsmaschine.ch/index.html>> acessado: 07/dez/2010.

Fig. 33, fontes: , [http://afflictor.com/tag/bill-morrison/.](http://afflictor.com/tag/bill-morrison/), < <http://home.utah.edu/~klm6/3905/Decasia.html>>, < <http://www.aboutfilm.com/movies/d/decasia.htm>>, acessados em 01/set/13

Fig. 34, fonte: < <http://sunwalked.wordpress.com>>, acessado em 04/set/2013

Fig.35, fonte: < <http://whitehotmagazine.com/articles/in-conversation-with-bill-viola/1979>> acessado em 04/set/2013

Encadernação: Marília Bianchini e Bárbara Lopes

Marília Bianchini, *Dedicatória*, 2013.

Tiragem: 07 cópias. /07

