

ADRIANE HERNANDEZ

Do pão à toalha de mesa

Uma abordagem poética por prolongamentos

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de doutor. Programa de pós-graduação em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Orientadora: Profa. Dra. Elida Tessler

Porto Alegre
2007

Para Dario, Eloá
e Beatriz

Aqueles que embarcaram numa vida de conversação com a experiência humana deveriam abandonar todos os sonhos de um fim tranqüilo de viagem. Essa viagem não tem um final feliz – toda sua felicidade se encontra na própria jornada.

Zygmunt Bauman

A g r a d e c i m e n t o s

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES por viabilizar esta pesquisa através dos recursos concedidos.

À minha orientadora Profa. Dra. Elida Tessler pelo afeto, estímulo e idéias compartilhadas.

À Profa. Dra. Sandra Rey por todo seu incentivo, na condução de meu estágio no exterior e na inclusão de minha produção intelectual.

À Profa. Dra. Ana Costa pela leitura atenta e por suas considerações.

Ao M. le professeur François Soulages, de l' Université de Paris 8, por seu entusiasmo e pela ótima acolhida em Paris, que oportunizou seminários, cursos, colóquios e diálogos...

Ao Prof. Dr. Hélio Fervenza por me fazer pensar, repensar, repensar...

À Profa. Dra. Patrícia Franca e ao Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha por terem aceitado compartilhar suas idéias comigo.

Ao grupo de pesquisa da Profa. Dra. Elida Tessler e seus orientandos por terem me proporcionado tantos *desvios* produtivos.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pelas aulas e discussões instigantes.

Aos queridos colegas Paulo Silveira e Ricardo Cristofaro pelo companheirismo.

À minha família por darem leveza a estes dias e ao Luis Fernando por estar perto mesmo quando estava longe.

Aos amigos de Curitiba, a todos os amigos que estiveram presentes nesta jornada e a todos os colegas do PPGAVI.

S u m á r i o

Índice das imagens	V
Resumo	IX
Abstract	X
Prolongamentos	1
1. Migalhas, farelos e outros vestígios...	21
1.1 Sobre o caráter indicial da imagem ato	
2. Mesas, estantes e outros lugares...	58
2.1 Sobre o caráter dialético da imagem crítica	
3. Toalhas, papéis e outras latências...	98
3.1 Sobre o caráter sintomal da imagem econômica	
4. Prolongamentos	156
Bibliografia	216

Índice das imagens

1. Migalhas, farelos e outros vestígios...

1.1 Sobre o caráter indicial da imagem ato

Fig.1: Jean Lancri. <i>L'index montré du doigt. Fotografia</i> , Detalhe da porta de <i>Étant donnés</i> , nov.1995.	29
Fig. 2: <i>Migalhas</i> . Fotografia, 90 x 40 cm, 2005.	37
Fig. 3: <i>Sem título</i> . Projeto inacabado. Objeto, 30 x 30 x 120 cm, 2002.	38
Fig. 4: Christo e Jeanne-Claude. <i>Costa empacotada</i> . Intervenção, 1968-1969.	40
Fig. 5: Kim Soo-Ja. <i>Encounter</i> . Performance, 1997.	42
Fig. 6: Kim Soo-Ja. <i>Deductive Object</i> . Objeto,1993.	42
Fig. 7: <i>A toalha de mesa</i> . Ensaio para performance fotográfica. Registro fotográfico, 2005.	48
Fig. 8: <i>Tão simples como habitar coisas</i> . Fotografia-objeto, 75 x 50 x 20 cm, 2003.	49
Fig. 9: <i>Envolver ou se deixar envolver na tessitura das memórias</i> . Fotografia, 30 cm x 50 cm, 2003.	50
Fig.10: Zineb Sedira. <i>Auto-retrato ou A trindade</i> , 2000. Publicada no Caderno Mais! Março, 2003.	51
Fig.11: <i>Embrulhos</i> . Fotografia. 16 quadros, 10 X 10 cm, 2005.	57

2. Mesas, estantes e outros lugares...

2.1 Sobre o caráter dialético da imagem crítica

Fig.12: <i>Pão e memória</i> . Montagem fotográfica, 78 x 47 cm , 73 x 47 cm, 65 x 47, 2003.	59
Fig.13: <i>Repouso</i> . Fotografia, 120 x 52 cm, 2002.	60
Fig. 14: Vik Muniz. <i>Arragements</i> . Montagem fotográfica,1998.	65
Fig.15: <i>Horizonte doméstico</i> . Montagem fotográfica, 195 x 22 cm, 2002.	67
Fig. 16: <i>Massas</i> . Fotografia, 60 x 75 cm, quatro módulos, 2005.	69

Fig. 17: <i>Trabalho experimental</i> . Papel manteiga, tinta automotiva, 2001.	71
Fig.18: René Magritte. <i>A Lenda Áurea</i> . Óleo sobre tela, 1958.	72
Fig.19: Marcel Broodthaers. <i>Condenação de Magritte</i> . Objeto, 1966.	73
Fig. 20: <i>Horizonte doméstico II</i> . Fotografia, 55 x 35 cm, 2003.	74
Fig. 21: <i>Pão e Memória</i> . Intervenção no Museu da Imagem e do Som de Curitiba, abril, 2002.	79
Fig. 22: <i>Estante-sanduíche I</i> . Tecido, fibra, madeira, fotografia, 65 cm x 24 cm x 14 cm, 2005.	81
Fig. 23: <i>Estante-sanduíche II</i> . Tecido, fibra, madeira, fotografia, 65 cm x 24 cm x 14 cm, 2005.	85
Fig. 24: <i>Estante-sanduíche III</i> . Papel manteiga, madeira, fotografia, 65 cm x 24 cm x 14 cm, 2005.	90
Fig. 25: Felix Gonzalez-Torres. <i>Sem título (Lover Boy)</i> , trabalho interativo,1990.	91
Fig.26: <i>Sem título</i> . Desenho em papel manteiga e papel de seda, 2000.	92
Fig. 27: Louise Bourgeois. <i>Janus Fleuri</i> . Bronze, 1968.	94
Fig. 28: Louise Bourgeois. <i>The Fingers</i> . Bronze, 1968.	95

3. Toalhas, papéis e outras latências...

3.1 Sobre o caráter sintomal da imagem econômica

Fig. 29: <i>O papel do pão e a toalha de mesa</i> . Trabalho interativo. Suporte para papel, papel de padaria e tecido, 2007.	99
Fig. 30: <i>Chapéu lilás</i> . Montagem fotográfica, 2006.	102
Fig. 31: <i>Sem título</i> . Montagem fotográfica, 2003.	104
Fig. 32: <i>Impregnações 1: jacarandás</i> . Intervenção com adesivos em vinil nas mesas da Padaria Barbarella, nov.2006.	106
Fig. 33: <i>Sem título</i> . Colagem com papel manteiga e impressão fotográfica, 2000.	112
Fig. 34: <i>Sem título</i> . Colagem com papel manteiga e impressão fotográfica, 2007.	113
Fig. 35: <i>Pacotes domesticados</i> . Fotografia, 235 x 32 cm, 2002.	114
Fig. 36: <i>A toalha de mesa</i> . Intervenção no Espaço lá em casa! Curitiba, 2006.	126
Fig. 37: <i>A toalha de mesa</i> . Intervenção no Espaço lá em casa! Curitiba, 2006.	127

Fig. 38: Intervenção <i>A toalha de mesa</i> . Espaço lá em casa! Curitiba, 2006.	128
Fig. 39: Intervenção <i>A toalha de mesa</i> . Espaço lá em casa! Curitiba, 2006.	129
Fig.40: <i>Bolsas para carregar nuvens em dia de piquenique</i> . Detalhe, 2007.	141
Fig.4: <i>Bolsas para carregar nuvens em dia de piquenique</i> . Bolsa em vinil, tecido e algodão, dimensões variáveis, 2007.	142
Fig.42: <i>Impregnações 1: Jacarandás</i> . Intervenção, 2007.	143
Fig.43: <i>O pão e a toalha de mesa</i> . Instalação com tecido e objeto de gesso, dimensões variáveis, 2007.	144
Fig 44: Richard Serra. <i>Hand Catching Lead</i> . Filme 2'54", 1968.	148
Fig. 45: <i>O pão e a toalha de mesa</i> . Instalação com tecido e objeto de gesso, dimensões variáveis, 2007.	154
Fig. 46: <i>Sem título</i> . Fotografia, 2007.	155

P r o l o n g a m e n t o s

Fig. 47: Claes Oldenburg. <i>Bicyclette ensevelie</i> . Intervenção em espaço público, Parc de la Villette, Paris.	159
Fig. 48 : Daniel Buren. <i>Les colonnes de Buren</i> . Intervenção em espaço público, Palais Royal, 1989.	159
Fig. 49: Louise Bourgeois. <i>Cell VI</i> . Instalação, 1991.	170
Fig. 50: René Magritte. <i>Os valores pessoais</i> . Óleo sobre tela, 1952.	171
Fig. 51: Sandra Cinto. <i>O abrigo impossível</i> . Instalação, II Bienal do Mercosul, 1999.	172
Fig. 52: Valia Carvalho <i>A multiplicação dos pães</i> . Detalhe da instalação apresentada na II Bienal do Mercosul, 1999.	173
Fig. 53: Valia Carvalho. <i>A multiplicação dos pães</i> . Detalhe da instalação apresentada na II Bienal do Mercosul, 1999.	174
Fig. 54: Annette Messenger, <i>My vows</i> . Instalação, detalhe, 1988/89.	175
Fig. 55: Paul-Armand Gette, <i>1-0-1' as ninfas</i> . Fotografia, 1991.	177
Fig. 56: Annette Messenger. <i>Le repos des pensionnaires</i> . Instalação, 1971-72. Detalhe.	178
Fig. 57: Annette Messenger. <i>Le repos des pensionnaires</i> . Instalação, 1971-72. Detalhe.	178
Fig. 58: Monna Mahmud. <i>Traje de inverno</i> . Intervenção Stuttgart, 2001.	179
Fig. 59: Marilena Cordeiro. <i>Sem título</i> . Intervenção Parque Barigüi,	

Curitiba, 2001.	180
Fig. 60: Lia Menna Barreto. <i>Sem título</i> . Pelúcia e bonecas de borracha, 1993.	180
Fig. 61: Lia Menna Barreto. <i>Manhã de sol</i> . Objetos infantis e linha, 1994.	181
Fig. 62: Lia Menna Barreto. <i>Sem título</i> . Bonecas e cetim de seda, 1999.	182
Fig. 63: Annette Messenger. <i>Mes petites effigies</i> . Detalhe instalação, 1988.	183
Fig. 64: Yayoi Kusama. <i>Red Stripes</i> . Tela e objeto de tecido, 1965.	183
Fig. 65: Yayoi Kusama. <i>Dots obsession</i> . Instalação com infláveis, 2000.	184
Fig. 66: Leda Catunda. <i>Gotas coloridas III</i> . Pintura, 1998.	185
Fig. 67: Louise Bourgeois. <i>Desenho sem título</i> , 1968.	186
Fig. 68: Leda Catunda. <i>Espirais</i> . Pintura, 1992.	187
Fig. 69: <i>Sem título</i> . Álbum de 15 anos, objeto, 1997	188
Fig. 70: <i>Sem título</i> . Pão, madeira e tecido, 2007.	191
Fig. 71: Kim Soo-Já. <i>Objeto deduzido</i> . Objeto, 5ª Bienal de Istambul, 1997.	191
Fig. 72: Leda Catunda. <i>Paisagem com sol</i> . Pintura, 1985.	192
Fig. 73: Hélio Oiticica. <i>Parangolé Mosquito da Mangueira, Bólido Homenagem a Mondrian</i> .	193
Fig. 74: Bruce Nauman. <i>Eating my words</i> . Fotografia, 1970.	195
Fig. 75: Vik Muniz. <i>Sem título</i> . Fotografia, 1998.	196
Hélio Ferverza. <i>Rumores</i> . Exposição coletiva <i>Entretantos</i> , detalhe da instalação, 1996.	197
Hélio Ferverza. <i>O piloto e o martelo de borracha</i> . Detalhe da instalação, Paço das Artes, 2002.	197
Hélio Ferverza. <i>O piloto e o martelo de borracha</i> . Detalhe da instalação, Paço das Artes, 2002.	198
Fig. 76: José Rufino. <i>Plasmatio</i> . Instalação com madeira e monotipia em papel, 2002/05.	199
Fig. 77: Sandra Cinto. <i>Memória</i> . Detalhe da instalação, desenhos e objetos de madeira, 1999.	200
Patrícia Franca. <i>Absorção, impregnação, opacidade, recobrimento</i> . Instalação, 1998.	201
Patrícia Franca. <i>Absorção, impregnação, opacidade, recobrimento</i> . Instalação, 1998.	201
Fig. 78: Patrícia Franca. <i>Zona de impermanência</i> . Instalação, 1994, Detalhe.	202
Patrícia Franca. Fotografias que fazem parte de instalações da artista.	203
Fig. 79: Elida Tessler. <i>Doador</i> . Instalação, II Bienal do Mercosul, 1998.	206
Fig. 80: Elida Tessler. <i>Doador</i> . Detalhe.	207
Fig. 81: Louise Bourgeois. <i>Le défi</i> . Instalação, 1991.	208

Resumo

O presente texto, apresentado sob o título *Do pão à toalha de mesa: uma abordagem poética por prolongamentos*, é o resultado de uma pesquisa em Poéticas Visuais desenvolvida no decorrer de quatro anos, entre 2003 e 2007. Os trabalhos são fotografias, objetos e intervenções que realizam um movimento de prolongamento: extensão de tempo e espaço e expansão dos sentidos. Prolongamento do pão à toalha de mesa é, deste modo, um prolongamento prático e também teórico. O pão e a toalha de mesa se tornam autênticos objetos de jogo, jogo de construção e desconstrução da experiência, que articula modos de conhecer o mundo.

O texto se desenvolve como uma cartografia móvel e deslizante, um meio de suspender o objeto em processo a um estado de constelação de idéias, a ligar pontos, tentando não paralisá-lo em um sistema exclusivo e fechado de pensamento. A necessidade de baldar o discurso (arma do poder) se faz premente, em uma busca inquieta e escorregadia, aquela que tenta fazer a experiência tornar ao centro. Para isso, é lançando mão de recursos, como a narrativa e a descrição, em uma tentativa de devolver o discurso a uma instância anterior àquela do artificialismo.

Abstract

This text, entitled *Do pão à toalha de mesa: uma abordagem poética por prolongamentos*, (*From the bread toward the tablecloth: a poetic approach through prolongations*), is the result of the research project in Visual Poetics developed for the last four years, 2003 to 2007. The works are photographs, objects and interventions that produce a movement of prolongation: extension of time and space, and expansion of the senses. In this way, the prolongation of the bread toward the tablecloth is also both a practical and theoretical prolongation. The bread and the tablecloth become authentic objects in a game, a game of construction and deconstruction of the experience that articulates ways of knowing the world.

The text develops like a mobile and sliding cartography, a way to suspend the object in its process toward a constellational state of ideas, where points are linked together and try not to paralyze it in an exclusive, closed system of thought. The necessity to thwart discourse (weapon of power) becomes urgent in a disquieting and slipping search, one that tries to make the experience focus back at the center. This is why I have sought to make use of resources such as narrative and description in the attempt to return the discourse to an instance prior to that of artificiality.

P r o l o n g a m e n t o s

Eu tenho doutorado em formigas.

Manoel de Barros

O texto que intitulo *Do pão à toalha de mesa: uma abordagem poética por prolongamentos* tem como uma de suas metas criar uma trama, uma intensa relação entre os inúmeros elementos que considero relevantes no processo de construção de meu trabalho artístico, tentando evitar a interpretação, a condução, a justificativa e o diagnóstico, entre outras formas de abordagens preventivas e elucidativas. É neste sentido que procuro fazer reverberar as palavras de Antonin Artaud: “as idéias claras são, no teatro como em toda parte, aliás, idéias mortas e acabadas”.¹

Acredito em um discurso que, ao evitar tapar todas as suas fissuras, saiba potencializar a linguagem, percebendo seus limites e, deste modo, entrega-se ao não-dito como parte essencial do texto. Na escritura, o movimento dialético não conduz a uma síntese, mas a um sintoma. O sintoma da linguagem está na teimosia em dizer, não dizendo. É assim que Walter Benjamin designa a tarefa do narrador: a verdade do discurso não aparece naquilo que ele conta, mas naquilo mesmo que escapa pela interrupção, está na cesura, é quando o discurso cala que a proliferação de imagens acontece em uma constelação.² Aos ouvintes não resta uma história pronta com uma mensagem clara e, dessa forma, as histórias

¹ Antonin ARTAUD citado por DERRIDA; BERGSTEIN, *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 34.

²BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Obras escolhidas*, magia e técnica, arte e política. Vol.1, São Paulo: brasiliense, 1994.

se mantém vivas em suas mentes, porque é no espaço do não-dito que eles podem projetar suas próprias experiências e continuar a narrá-las. Algo semelhante acontece com o texto e com o trabalho artístico: deixar que os conceitos escapem e que a ambigüidade se instale é dar ao leitor e ao espectador o seu espaço de atuação.

Deste modo, alguns autores se colocam em oposição à idéia de constituir um único problema em uma pesquisa. Simone Weil, por exemplo, faz um elogio a atenção, no que ela tem de generosidade e não de apego. Para ela, quando a atenção se fixa em um problema, contra o horror ao vazio, exagera-se na procura e esta torna-se dependente do objeto de nossos esforços. Sendo assim, a autora aconselha “a recuar diante do objeto que perseguimos: se quisermos arrancar a uva pelo cacho, os bagos vão cair no chão. A atenção tem os dedos leves, escapa da lei da gravidade”.³

De maneira semelhante, para Roland Barthes, o texto-tagarelice é um texto onde há somente procura e não desejo. Desta forma ele enfada, cansa.⁴ Se um texto não me deseja é porque ele foi redigido somente na vontade de dizer e não no desejo de ser ouvido, por isso fala sozinho, por isso tagarela.

É uma opção de certo modo contra-metodológica, contra o método que faz do objetivo um fetiche, situando-o em um lugar privilegiado em detrimento de outros lugares possíveis, aquele psiquismo de ataque e proteção, em que a condução é feita linearmente. Coloco-me, junto com Barthes, do lado do não-método, expor aquilo que vai se encontrando pouco a pouco: “enquanto a coisa está se fazendo não se compreende aonde vai dar”.⁵ Ou talvez do pré-método,

³ WEIL, Simone. A atenção. In: *A gravidade e a graça*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996, p.388.

⁴ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 9, 33.

⁵ BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 263.

uma preparação para o método que não termina nunca, preparar materiais infinitamente.

Isso porque esforços são empregados em tentativas que buscam encontrar qual racionalidade poderia ser mais própria à arte, já que como disse Jean Lancri: “a pesquisa em artes plásticas, considerada em sua mais crítica função, não preconiza um outro uso da racionalidade, mas prioriza o uso de uma outra racionalidade”.⁶ Para René Passeron, e antes dele Paul Valéry⁷, essa outra racionalidade é tão específica que deve ser desenvolvida em um campo próprio, o campo da Poiética, reservando para esta, um lugar fora do campo da Estética. Este último, mais conhecido, abrange o desenvolvimento dos estudos sobre as relações que se estabelece com a obra depois de pronta; está do lado da apreensão. Sendo assim, o campo da Poiética ficaria destinado às implicações do fazer (*poiein*), do processo de trabalho e as inúmeras relações que o artista estabelece a partir da sua obra em construção. É deste modo que em alguns momentos do texto, a razão se põe a sonhar; o sonho a raciocinar; e o uso contraditório dos conceitos encontra nele mesmo, conceito, sua forma artística.

Ricardo Basbaum, buscando uma relação entre arte e pensamento, se pergunta: “Que tipos de encaixes e acoplamentos são possíveis entre estas duas matérias de modo a potencializarem-se reciprocamente?”⁸ E, em sua procura, encontra no conectivo *com, pensar com arte* o melhor modo de expressar “um pensamento que saiba arrancar da arte algo que o constitua e uma produção artística que se lance para fora de seus próprios limites em direção à intervenção

⁶ LANCRI, Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade. In: TESSLER, Elida. BRITES, Blanca (orgs.). *O meio como ponto zero*, Porto Alegre: UFRGS, 2002, p.28.

⁷ PASSERON, René. *La poïétique: pour une philosophie de la création*. In : *Recherches poïétiques*, 1975. VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*, 1999.

⁸ BASBAUM, Ricardo. Pensar com arte: o lado de fora da crítica. In: ZIELINSKY (org.), *Fronteiras, arte crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 168.

cultural.”⁹ Pensar e escrever *com* o trabalho artístico e não *como, contra* ou *sobre* ele. Sendo que as três últimas preposições constituem uma relação hierárquica em que um dos termos sempre sai perdendo sua força potencial.

A fita de *möbius* e a proposição *Caminhando* de Lygia Clark podem ser eficazes como metáfora para pesquisa em arte, que surge a partir destas duas instâncias: arte e pensamento. Poderemos dizer assim, que o terreno da caminhada está previamente constituído, mas não a direção. É deste modo que a caminhada de cada caminhante trará algo de singular, principalmente no que diz respeito à experiência. Isso porque não é o caminho que é importante, mas a caminhada. Quando se expõem as experiências de realizar *Caminhando*, nota-se que todas elas comportam singularidades nas formas e nas narrativas, mesmo que sejam sutis, “mostrando que todo gesto, por mais furtivo e secreto em sua privacidade, pode ser uma fonte produtora de novas descobertas”.¹⁰ Com relação à fita de *möbius*, a metáfora pode ser útil para ilustrar o movimento dos conceitos operatórios designados por Sandra Rey como sendo aqueles que “nos permitem operar, isto é, realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico”¹¹, isso porque a superfície da fita é contínua, sem início ou fim, onde o dentro e o fora se encontram indiferenciados e deste modo deixam de existir as oposições.

Para Bausbaum, apesar de a arte e o pensamento serem duas matérias autônomas e irredutíveis uma à outra, é impossível separá-las, pois ao falarmos

⁹ Ibid., p.174.

¹⁰ FABBRINI, Ricardo. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994, p.97.

¹¹ Sandra Rey cita como exemplos de conceitos operatórios: o de representação e o de *mímesis* e também o ready-made criado por Duchamp, o objet-trouvé de Picasso, os parangolés e os penetráveis de Oiticica, estes últimos, criados, ou ativados, pelos próprios artistas “acabaram por redirecionar o debate proposto pela arte em seu tempo”. REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: TESSLER; BRITES. op.cit., 2002, p. 130.

de um dos termos já falaríamos automaticamente do outro; não deveríamos então procurar semelhanças, mas tentar perceber o ponto em que as diferenças se “cruzam e se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação”¹².

Penso que há conflito entre idéias e ação na pesquisa, algo que no pensamento aparece como um movimento natural, e o texto é onde este fica mais evidente; é um campo de batalha, que a redação torna visível, entre experienciar e conceituar. Conflito que não existe para quem opta por conceituar apenas. A objetividade do conceito torna o texto límpido e preciso, como um rio sem margens, nada deve atracar. É deste modo que, para Maurice Merleau-Ponty, o senso comum e a ciência estão próximos, pois padecem do mesmo mal: “só falo do meu corpo em idéia, do universo em idéia, da idéia de espaço e da idéia de tempo. Forma-se assim um pensamento ‘objetivo’, que finalmente nos faz perder contato com a experiência perceptiva da qual ele é o resultado e a consequência natural”. E reivindica a seguinte posição: “não podemos permanecer nesta alternativa entre não compreender nada do sujeito e não compreender nada do objeto (...) paradoxalmente há, *para nós o em si*”.¹³

Esse conflito vai gerar várias situações de deslocamento e de acomodação do olhar, do corpo, do pensamento. Temos de começar admitindo que somos cegos a maior parte do tempo e que “as alternativas são alternativas somente em relação ao que sabemos, nossas escolhas resultam de influências que só conhecemos parcialmente”.¹⁴ Thomas Nagel considera que para tentar superar o conflito “precisamos aprender a agir de um ponto de vista objetivo e também

¹² BASBAUM, op.cit., p, 170.

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.109-110.

¹⁴ NAGEL, Thomas. *Visão a partir de lugar nenhum*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 13.

ver-nos de um ponto de vista objetivo.”¹⁵ Mesmo assim, “por mais que ampliemos nossa visão objetiva de nós mesmos, restará algo impossível de aceitar ou rejeitar explicitamente, já que não podemos sair inteiramente de nós mesmos, mesmo sabendo que há um exterior”.¹⁶

“O artista não é necessariamente mais sensível do que qualquer outro, mas é daqueles que passam ao ato”, diz Passeron. Fazer a passagem da estética à poiética é, para o autor, passar da filosofia da sensibilidade à da ação.¹⁷ Seguindo esta lógica penso que encontrei na palavra *prolongamentos*, que designa o resultado do ato de prolongar, uma ferramenta, ao mesmo tempo conceitual e de ação, que me possibilita transitar em vários campos, do saber e do não saber, implicando a teoria e a prática, sem que seja necessária a preocupação de juntar estas duas instâncias. Um conceito com mobilidade, digamos assim.

Apesar de ser um estímulo e de certo modo um alívio para os artistas-pesquisadores que a partir das reivindicações de René Passeron¹⁸ e outros, tenha passado a existir nas universidades o campo da pesquisa *em arte*, tendo suas bases principalmente na Poiética – um campo mais sintonizado com o modo de produzir dos artistas e suas inúmeras variáveis, diferenciado da pesquisa *sobre arte*¹⁹ –, colocando novos parâmetros, que naturalmente seriam mais próprios ou apropriados, é paradoxalmente nada se torna mais fácil. O resultado é necessariamente reaprender a apresentar as idéias, isso implica em reconquista da autonomia e da naturalidade perdidas, o que não é nada simples.

¹⁵ Ibid., p.189.

¹⁶ Ibid., p. 212.

¹⁷ PASSERON, Da estética à poiética. In: *Revista Porto Arte*, nº 8, 1997.

¹⁸ PASSERON, op.cit. 1975. [s.p.]

¹⁹ Ver a este respeito o artigo de Sandra Rey: Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre pesquisa em artes visuais. In: *Revista Porto Arte*, Porto Alegre: UFRGS, nº13, 1996.

Talvez seja pensando no vigor de um momento particular, que Passeron propõe ao artista refletir a instauração da obra. Em uma das definições de Poiética²⁰, Passeron diz: “chamemos poiética o conjunto de estudos que versam sobre a instauração da obra, notadamente da obra de arte”. Em outro momento, o autor coloca: “Em resumo, o objeto estudado por Valéry não é o conjunto dos efeitos de uma obra apreendida, não é também a obra feita, nem a obra a fazer (como projeto), é a obra sendo feita”. Esta frase nos dá pistas do que implica o conceito de instauração: *a obra sendo feita*. Em uma nota, Passeron escreve: “A leitura estética versa sobre a obra acabada, ou pelo menos apresentada. A leitura poiética deve versar, sobre etapas da instauração, sobre os processos particulares da gênese. Estes processos situados no tempo podem nos informar sobre sua época”.²¹ É a característica de uma presentificação dada pela instauração, que estas frases fazem transparecer. E, ao mesmo tempo, a crença de que esse momento possa ser, de algum modo, apresentado.

Penso que discorrer sobre a instauração da obra é falar do meio (de dentro) da experiência de realizar a obra. Porém, “não é fácil perceber as coisas pelo meio, e não de cima para baixo, da esquerda para direita ou inversamente: tentem e verão que tudo muda”.²² Mudar o ponto de vista requer esforço e atenção, isso porque estamos muito acostumados a acreditar na origem e a utilizar uma apresentação linear. Ao escrever, somos conduzidos pelo modelo que aprendemos desde os primeiros anos de estudos, as regras de uma boa redação já estão fixadas em nossos cérebros, “é difícil não recair nos velhos procedimentos”,²³ escreveram Deleuze e Guattari ao proporem a escrita

²⁰ PASSERON, op. cit. 1975. [s.p.]

²¹ Todas as citações do parágrafo foram retiradas do texto: *La poïétique: pour une philosophie de la création*, 1975.

²² DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*. Vol.1, São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 35.

²³ Ibid., p.34.

rizomática. O *escrever* lembra o que Barthes coloca sobre a pose para o retrato: “não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura”.²⁴ Pois, se não fazemos distinção entre prática e teoria, ao instaurar um trabalho, ao escrever, essa distinção naturalmente aparece. Na escritura a fragilidade revela-se, é ela que termina muitas vezes por negar o nosso saber e isso porque “a escritura faz do saber uma festa”.²⁵

As Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade, de Jean Lancri, publicadas no livro *O meio como ponto zero*, são tão abertas que, seguindo-as, podemos ter teses as mais tradicionais ou as mais inovadoras, dentro da mesma lógica. Estas proposições estão longe de serem receitas de como fazer uma tese. Diz Lancri que: “O modelo de tese continua aberto. Melhor ainda: com cada pesquisa, esse modelo deveria ser reinventado”.²⁶

Vejo que este conflito que resulta na forma, transparece nos textos que apresento. Por isso, não há unidade ou uma continuação clara entre eles. Poderia dizer que são tentativas, quase um recomeçar, que às vezes invertem o estilo – estilo pensado aqui não como signo de identidade, mas como sintoma da forma. Algumas características só podem ser vistas como imperfeições que, justamente por serem consideradas como elementos significantes do texto, não se procurou esconder, camuflar, justificar ou mesmo eliminar.

Que cada coisa tenha a sua forma – reivindicou Georges Bataille. Deste modo o que procuro não é a identidade ou mesmo a alteridade, mas que o texto possa encontrar uma forma própria, assim como o trabalho prático. Com Bataille,

²⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.27.

²⁵ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2002, p.21.

²⁶ LANCRI, op. cit., p.22.

a apresentação do informe (texto, imagem) é uma tentativa de *obrigar a ver* pelo conflito que se apresenta através de uma semelhança cruel, remetendo em última instância ao mais escondido sentido do humano, a semelhança informe. O informe, portanto, não é algo sem forma, mas algo com uma forma própria, inquietante. Algo que nos impele a ver/a ler, pela semelhança irritante que traça. Contra o apaziguamento das formas, Bataille propõe o conflito com algo irreduzível, uma semelhança que não tranqüiliza, a imagem do informe.²⁷

Procuro o leitor, mas não sei onde ele está. Portanto, o outro que procuro não é uma pessoa, mas um espaço onde os desejos possam se encontrar. Talvez uma reverberação das palavras de Barthes – se a escritura tende a se desviar é porque ela teima.²⁸ Para Lancri, esta teimosia não é somente tensão, mas poderá também provocar o mais sutil dos *desligamentos*, quem sabe a deriva, o desprendimento, a fragilidade. Por outro lado, como defender esta atitude no âmbito da universidade? E mais complexo ainda, no âmbito de uma tese, mesmo que seja ela em poéticas visuais? A pergunta não fica no ar, mas a resposta flutua: "... trata-se, pois, para nosso pesquisador em artes plásticas, de deixar essa prática desdobrar o conceito que trabalha, contradição inclusive, e isso, sobretudo, se ele pretende ver essa prática produzir, ao termo, uma teoria capaz de encarregar-se dela."²⁹ Racionalizar o nebuloso, argumenta Lancri, não significa racionalizar a arte. Ou poderíamos talvez, com Bachelard, falar de um racionalismo aberto: um racionalismo que se ultrapassa ao se criar.

Partindo da instauração da obra, encontrei um conceito operatório em plena atividade, um verbo transitivo que designa uma ação: *prolongar*. Não se trata de um objeto ou de alguma coisa fixa. Desta forma, é uma palavra que fala

²⁷ BATAILLE, Georges. Informe. *Documents*, 1929, nº7, 1930, p.382.

²⁸ Ibid., p.44.

²⁹ LANCRI, op.cit., p.26.

de um processo e não de um estado, das relações e não as coisas em si. Já o *prolongamento* é o resultado da ação atuada de prolongar, indicando o feito. Tanto o objeto quanto o sujeito é algo a que se chega, algo definido pela experiência que acontece *na* e *pela* ação. Este verbo, então, indica situações e passagens, encerra a temporalidade na duração e a espacialidade na extensão, pois algo pode ser prolongado no tempo e no espaço. Acaso não é o prolongamento do pensamento que nos faz chegar na sua dimensão artística? A própria idéia de problemática ou questão, tão bem formulada pela arte, não encontraria no prolongamento sua melhor forma de origem? Pois para se chegar a um problema não é necessário um prolongamento da dúvida? E prolongando a dúvida não estaríamos exercitando a nossa capacidade de seguir caminhos que indicam múltiplos lugares?

Prolongar é uma ação, prolongamento é uma ação atuada. Prolongar incide sobre o espaço e o tempo. Prolongar incide sobre o artista e o espectador, inclui a dialética de que nos fala Didi-Huberman³⁰, inclui o ir de um ponto a outro, de um tempo a outro. Prolongar certamente inclui o perder-se. Roland Barthes diz: "um texto sobre o prazer só pode ser curto".³¹ Na verdade, o texto se prolonga sempre em algum leitor, assim como a obra em um espectador, e Barthes sabia disso. Eu não necessito dizer tudo, tapar todas as fissuras.

A maior parte de meus trabalhos carrega ambigüidades, por isso, às vezes, apresenta-se como enigmas visuais, provocações. Para Walter Benjamin a ambigüidade é a manifestação figurada da dialética, nela a dialética encontra-se detida. Penso que é deste modo que as pessoas, ao observarem meus trabalhos, têm a tendência a narrar histórias de sua própria vida na infância. Na

³⁰ Refiro-me aqui a dialética do olhar desenvolvida na obra *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998.

³¹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 25.

ambigüidade, a imagem não está nunca completa, é como uma história aberta. Então, este prolongamento acontece também como desejo de que algo indefinido permaneça e, pela lembrança, possa encontrar o outro. A fotografia, no que ela tem de mais próprio, abarca esta possibilidade, com o *isso-foi* de Barthes³², nela, presente e passado encontram-se. Ou como em Philippe Dubois que utiliza a noção de aura para encontrar no dispositivo fotográfico um valor cultural mais pleno do que na maioria das outras imagens: "a principal qualidade de uma imagem que serve ao culto é ser inatingível. Devido à sua própria natureza, ela está sempre longínqua, por mais próxima que possa estar".³³

Utilizo a narrativa e a descrição em meu texto, pensando que a narrativa é muito potente enquanto discurso paralelo, não como elucidativo, nem explicativo. Ela pode, por esta via, compartilhar a mesma intensidade de criação de um trabalho artístico na sua relação com a experiência. Neste sentido, em sua abertura, ela busca se prolongar na imaginação do leitor e pode ser completada por ele, por suas vivências e experiências. Para Maurice Merleau-Ponty "uma história narrada pode significar o mundo com tanta 'profundidade' quanto um tratado de filosofia".³⁴ É assim que, em vários momentos, ao ler um livro ou ao olhar para uma obra de outro artista, tento recuperar uma experiência anterior a todo o conhecimento sedimentado e também àquela mitificação em torno do autor. Como disse o artista e teórico Brian O'Doherty: "a maioria das pessoas que hoje contempla a arte não está contemplando a arte; elas contemplam a idéia de 'arte' que têm na cabeça".³⁵ A partir desta colocação, feita em um contexto norte-americano na década de 70, é possível perceber que nada parece ter se

³² BARTHES, op.cit, p. 115.

³³ Dubois cita Benjamin para mostrar como a noção de aura está irremediavelmente ligada da fotografia. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. SP: Papirus, 1993, p. 311.

³⁴ MERLEAU-PONTY, op. cit., 1999, p. 19.

³⁵ O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 94.

alterado com relação à experiência direta que se pode ter com os objetos artísticos. As mentes são dirigidas e os discursos fabricados de tal modo, que nem percebemos mais esse mecanismo funesto. A universidade não é garantia para escapar deste círculo, principalmente porque quando acreditamos que nossas opiniões são nossas, lemos e estudamos somente para nos assegurar de nossa posição, lutamos para não ter nossas crenças abaladas. Deste modo, a universidade é também um lugar de propagação de crenças, onde algumas idéias podem resistir sem nunca serem questionadas. O fato é que abdicamos da experiência, em favor da crença, pois a experiência nos derruba a todo o momento.

Gostaria de ser conduzida por minha própria visão, ter minhas próprias idéias sem mediação e também, ouvir meu corpo, pois como diz Barthes, meu corpo tem idéias diferentes das minhas. Nem sempre ouvir o que pensa o artista faz com que o público tenha uma experiência melhor com a obra, isso vai depender das relações que o trabalho põe em jogo, e o artista não tem controle sobre essas conexões, porque "o verdadeiro cogito não substitui o próprio mundo pela significação mundo".³⁶ Se me interessa por conhecer o processo de um artista, não é para que este me esclareça sobre a obra pronta, mas para conferir a rede de relações a partir da qual ela pode ser considerada obra, para conferir esse fenômeno de pensamento à parte que, justamente por ser distinto da obra pronta, causa interesse.

É deste modo que, para Paul Valéry, "o que se pode realmente saber, ou acreditar saber, em todos os campos é apenas o que podemos ou *observar* por conta própria ou fazer nós mesmos".³⁷ Para o autor é impossível reunir, em um

³⁶ Ibid., p. 9.

³⁷ Para Valéry este valor é espiritual, político e econômico também. VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*, 1999, p.181.

mesmo plano de observação, o pensamento de quem faz a obra e aquele de quem atribui valor para essa obra: a ação do primeiro e a reação do segundo não podem ser confundidas. Desta forma, “a independência ou a ignorância recíproca dos pensamentos e das condições do produtor e do consumidor é quase essencial para o efeito das obras. O segredo e a surpresa freqüentemente recomendados pelos estratégicos em seus trabalhos ficam aqui naturalmente garantidos”.³⁸ Seguindo esta lógica, se pode dizer que apesar de tudo o que foi dito e escrito a respeito das obras e dos livros, obras e livros – filmes, peças, espetáculos – continuam no mundo, para serem experienciados. É assim que para Schopenhauer, muitos iletrados têm uma maior autonomia de pensamento dentro de seu conhecimento limitado, mas adquirido “pela experiência, pelas conversas e pelas poucas leituras, sendo capazes de se apropriar desse conhecimento”,³⁹ capacidade que muitos eruditos já perderam.

Didi-Huberman, ao dizer que as obras e também as coisas nos olham, faz na verdade, um apelo que vai reverberar em toda sua produção teórica, contra o aniquilamento deste olhar. Este apelo é dirigido principalmente aos historiadores, aos teóricos, aos críticos e aos artistas, no sentido de evitar “uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar”.⁴⁰ Para o autor, há dois modos de recusa ao olhar que as coisas nos lançam: a crença e a tautologia. Os dois busariam um evitamento do vazio. A crença “verá sempre alguma outra coisa além do que vê”. A tautologia “quererá não ver outra coisa além do que vê”.⁴¹ Nos dois casos, prevalece um achatamento da experiência adquirida no ato de ver. É desse modo então que Didi-Huberman vai recorrer a Benjamin e sua noção de imagem crítica e de imagem dialética, para indicar a atitude a se tomar diante das obras: “falar

³⁸ Ibid., p. 184.

³⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. Pensar por si mesmo. In: *A arte de escrever*, 2005, p. 44.

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, op.cit., 1998, p.39.

⁴¹ Ibid., pp.48-49.

de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais) e a dos *sentidos* (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios)".⁴²

Com estas noções em mente, resolvi escrever o ensaio final que chamei de *Prolongamentos*. Nele, ao discorrer sobre trabalhos de outros artistas, procurei resgatar algo das sensações primeiras que tive ao olhar para estas obras, pessoalmente, ou ao vê-las em alguma reprodução. René Passeron mostra que a estética deve se desprender dos discursos sobre a arte e voltar-se para a subjetividade da estesia, definida pela liberdade do prazer sentido em todas as coisas.

Busco este olhar, dialetizando-o com algumas informações que tenho sobre os trabalhos citados. Pode parecer contraditório, e talvez o seja, o fato de que não vi pessoalmente todos os trabalhos citados e ainda assim ousar falar de experiência. Mas como disse Barthes, não importa o que a fotografia dê a ver é sempre um invisível que nela vemos. O que quer dizer que esta imagem põe em obra a imaginação. As relações que criamos com as obras de outros artistas são de naturezas diversas, e poucos ousam experimentar dizer como estas acontecem, até porque essas redes são complexas. A reprodução de uma obra pode contaminar tanto ou mais do que a obra que vimos pessoalmente, isso porque, ao contrário da construção teórica, não temos controle sobre nossas experiências.

Quando intitulo o texto *Do pão à toalha de mesa é*, entre outras coisas, a idéia de prolongamento que me interessa. De certo modo, esta idéia demonstra o percurso da produção de meus trabalhos artísticos, desde que entrei no doutorado até o momento atual. Comecei trabalhando com o pão, fiz fotos do pão

⁴² Ibid., p. 169.

e as recombinei de diversos modos. O pão se tornou para mim um *objeu*,⁴³ noção desenvolvida por Pierre Fédida em *l'absence*, a partir da palavra criada por Francis Ponge, e depois por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. Um verdadeiro objeto de jogo, jogo de aproximar e distanciar, jogo de linguagem, jogo de construção e reconstrução que faz desaparecer o objeto em prol do simbólico. E, tendo brincado o suficiente com ele, passei a explorar o seu entorno, o seu lugar, seu habitat natural, os restos que ele deixa quando desaparece e as superfícies onde ele se instala: mesa, prateleira, papel, toalha. Ir do pão à toalha de mesa representa um prolongamento, é um deslocamento também. Mas, a idéia de prolongar significa que ainda estou no mesmo assunto, pensando nas mesmas coisas, explorando as mesmas questões sob outro ângulo.

Explorei o pão de vários modos: pão, fatia de pão, bico de pão, migalha de pão, massa do pão, criei paralelo dele com corpo, com montanha, com nuvem, com terra, enfim, inúmeros paralelos. Depois, quando fui trabalhar com a toalha de mesa, comecei a fazer o mesmo. Gosto de dizer que, de certo modo, a toalha invejosa da capacidade de desprendimento do pão começou a imitar essa sua tão prodigiosa característica. Em meus últimos trabalhos, a toalha começa a aparecer em migalhas, os pequenos recortes do tecido xadrez com os quais gero uma ação de preencher espaços. E ela se manifesta, dessa maneira, como um elemento de cobertura, como uma pele que dá contorno, e salienta as coisas e o espaço. A toalha inicia, então, um novo jogo, independente do pão, mas o imitando, migalhas de toalhas passam a se prolongar pelas paredes.

Foi a partir de alguns delineamentos iniciais, que percebi a potência da palavra *prolongamentos* e como a ação de prolongar estava presente em tudo o que fazia. Neste sentido, a própria palavra é um auto-retrato, que consegue dizer,

⁴³ Em francês, palavra que integra objeto (*objet*) e jogo (*jeu*). Em português poderia ser, como me chamou atenção Elida Tessler, objeto + eu= objeu.

ao mesmo tempo, da arte, do texto e do artista (*objeu*) sem que seja necessário tentar os unir, e consegue ser extremamente impessoal, percorrer processos e trabalhos de inúmeros artistas e transitar em muitos campos, uma autobiografia sem rosto.

A palavra *prolongamentos*, que está no subtítulo *Uma abordagem poética por prolongamentos*, designa que o trabalho artístico encontra em uma ação, no caso a de prolongar, aquela que gera o prolongamento, o modo mais apropriado de se chegar a uma relação. Esta relação manifestar-se não só no texto como em toda a produção, sendo que é justamente nesta última que a palavra se situava em primeiro lugar como potência instauradora de todo um movimento do pensar. O indicativo disto que acabo de dizer se apresenta no título: *Do pão à toalha de mesa*, mostrando um movimento que se prolonga do objeto até um dos lugares onde o objeto costuma ser encontrado, no caso, a toalha. O que não quer dizer que uma coisa seja trocada pela outra, mas mostra justamente a capacidade que um lugar tem de falar por metonímia, por índice ou por recordação, figuras do prolongamento, da coisa que lá esteve.

Algo semelhante acontece nos títulos dos ensaios como quando crio uma relação entre imagem e conceito, por exemplo, *Migalhas, farelos e outros vestígios*. Ao designar migalhas e farelos como vestígios, tento mostrar a impossibilidade de separar a imagem do próprio conceito a que ela está ligada. O subtítulo *sobre o caráter indicial da imagem ato* já aparecia subentendido na noção de vestígios, sendo ela, algo da ordem das passagens, do transitório. O vestígio é um índice e, ao mesmo tempo, uma imagem. É deste modo que a tentativa do ensaio é mostrar como se constitui um índice fotográfico, e que este não está estritamente vinculado à fotografia.

Em *Mesas, estantes e outros lugares*, procedo do mesmo modo, tentando fazer um prolongamento da imagem para o conceito que pretendo trabalhar.

Esses objetos adquirem, então, um estatuto de lugar, e é este termo que faz a passagem para o subtítulo *sobre caráter dialético da imagem crítica*. A dialética no trabalho mostra-se de inúmeras maneiras, uma delas vai se estabelecer justamente a partir das situações que meu corpo experimenta com relação ao objeto. O grande e o pequeno, por exemplo, é grande ou é pequeno de acordo com uma projeção que faço, mas, ao mesmo tempo, não é porque o lugar é pequeno que não possa experimentar meu corpo habitando-o. A imaginação atua. É a partir da relação que meu corpo cria com a mesa ou com a estante, que estas vão passar a existir como objeto ou como lugar. A dialética origina-se na troca de olhares, neste caso, olhante e olhado são os agentes desta relação que encontra no prolongamento temporal e espacial a sua possibilidade constitutiva. A ambigüidade é a manifestação figurada da dialética, nela, as coisas que pelo conceito são contraditórias convivem, é nela também que passado e presente se encontram formando uma constelação saturada de tensões.⁴⁴ A imagem crítica é, então, justamente quando ela consegue estabelecer a troca, e, neste momento, ela é dialética detida; Quando se consegue deter a coisa em um estado múltiplo e não no estado reduzido do conceito, pois os conceitos fogem da ambigüidade. O processo dialético é fixado e encontra, na cesura, no corte, uma constelação em que de repente tudo pode estar junto e pode ser conectado.

Toalhas, papéis e outras latências, também busca propor uma idéia de prolongamento encontrando na palavra *latência*, uma possibilidade de passagem para a noção que se pretende retirar do trabalho. Latência "seria o período de inatividade entre um estímulo e o início de uma reação, por ele provocado".⁴⁵ A

⁴⁴ Esta reflexão é formulada a partir do conceito de imagem dialética de Walter Benjamin, retirado do trabalho das passagens por Rochlitz. In: *O desencantamento da arte*. Florianópolis: USC, 2003.

⁴⁵ CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, verbete Latência, no sentido clínico, 1968, P.2336.

toalha e o papel são estímulos, mas no cotidiano doméstico, encontram-se silenciosos, em estado de latência. A toalha ou o papel pode ser pensado, na sua condição de superfície estendida, como *subjétil* ou *platô*, lugar onde o sentido apresenta-se latente (oculto, não manifesto, à espera), a se projetar ou se proliferar no encontro com o outro. Porém, uma outra noção é desenvolvida e está apresentada pelo subtítulo, *sobre o caráter sintomal da imagem econômica*. Este ensaio encontra na obra *La ressemblance informe*, de Didi-Huberman seu ponto de apoio mais recorrente. Dizer sintomal é diferente de dizer sintomático e o autor busca retirar o caráter clínico da palavra, para insistir no aspecto formal, crítico e intransitivo desta noção. Sintomal seria então o sintoma ligado às formas. A questão da dialética retorna, mantendo a conotação benjaminiana de uma dialética sem síntese. Agora em lugar da síntese, o sintoma. Deste modo, o sintoma, como formação crítica da forma aberta, é proliferante de sentido. A dialética hegeliana seria aquela do acabamento, enquanto a dialética sintomal é aquela do inacabado. Imagem econômica é a que se apresenta como enigma, que só se diz na sua capacidade de alteração, de proposição em movimento, que só se completa na repercussão, no vai-e-vem, no desvio. Toda esta teoria é desdobrada a partir de meus últimos trabalhos realizados, em que utilizo o papel do pão e a toalha de mesa. É assim que eles almejam se tornarem formas abertas, inacabadas, alterantes e proliferantes, que se compõem e se decompõem incessantemente.

O título *prolongamentos*, na entrada e na saída do texto, evoca uma forma. Pensei na forma de meu trabalho *Horizonte doméstico*, em que um pão sem pontas cresce e se prolonga pela parte do meio. Também pensei que o fato de começar e terminar com o mesmo nome pudesse gerar uma noção de algo móvel, que não inicia nem se encerra aqui com esta pesquisa.

No último ensaio, proponho-me a olhar trabalhos de artistas que me contaminaram de algum modo, e me centro na experiência do encontro com estes, mas o foco principal também está na noção de prolongamento, não só no interior das obras, como no olhar que lanço para elas e, também, no modo de ocupação que estas fazem do espaço. Neste sentido, a experiência de meu contato com as obras formula um tipo de texto que não procura encerrar uma verdade na leitura, mas uma experiência registrada a partir de um ponto de vista. Não é de forma alguma um desprezo pelo conhecimento que ocorre neste momento, mas uma outra entrada, uma outra chave, que busca dialetizar tudo o que li a respeito com o que meu olhar diz. Desta maneira, o que li a respeito das obras, às vezes, é substituído por uma experiência que penso ser mais significativa como contaminação da minha produção. O discurso de Barthes em *A câmara clara* reproduz muito bem o que tento colocar em jogo:

Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos. Neste debate, no fim das contas convencional, entre a subjetividade e a ciência, eu chegava a essa idéia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto?⁴⁶

Por isso, não é o processo dos artistas que mais aparece no discurso, mas aquilo que posso experimentar como diálogo com o dessemelhante. E este prolongamento que desenvolvo agora encerra uma evidente contradição, pois eu não me propunha a explicar ou esclarecer nada. Mas acredito que esta é apenas uma das contradições que se fazem presentes nestes ensaios.

Posso dizer, ainda, que minha maior e mais árdua batalha foi o trabalho da escritura que resolvi assumir: a busca por atingir o ponto em que esta escritura fosse capaz de compartilhar uma intensidade e um vínculo com a

⁴⁶ BARTHES, op.cit., 1984, p. 19.

experiência, assim como o trabalho artístico tem feito. Neste sentido, devo admitir que minha escritura assume personalidades diferentes em momentos diferentes, e isso por que o *eu mesma* não existe, a não ser como fabricação minha. De repente, esta fabricação passou a não ser tão desejada assim. Por isso, decidi compor o texto geral de quatro ensaios, para que cada um deles pudesse acolher as transformações da distância temporal e também dos desníveis (com relação às intensidades das experiências ocorridas durante o processo), tornando-se um pouco mais transparentes. Ou deveria re-trabalhar para deixá-los homogêneos? Assim como na arte, valores de harmonia, coesão, unidade, são, em alguns momentos, postos à prova.

Minha grande preocupação foi sempre, como a escritura Barthesiana me incitou, não deixar o texto "tagarelar" como um texto frígido, sem desejo, pois se "este texto-tagarelice me enfada" é porque nele haveria somente procura, sem a neurose que gravita em torno do impossível, como a loucura de tentar descrever uma experiência e toda a ginástica operada na linguagem para tanto; sendo possível perceber o desgaste, o arrependimento, a contradição, a negação, a ironia, o sarcasmo, o cansaço, a alegria, o achado, o brilho, o entusiasmo, em um texto que vive e sobrevive do que nele é queda.

Ao ler meus dois primeiros ensaios, escritos há quase dois anos atrás, não me reconheço ali a não ser pela lembrança. As vantagens: eles são fotográficos, índices de meu modo de pensar naqueles dias, encerram minhas experiências passadas, fazem parte do processo. Que isso não soe como uma justificativa. É na espera que o prolongamento se efetiva. Não tenho pressa, é verdade. Minha única pressa é a de não deixar a experiência escapar, mas frequentemente o mundo me atropela.

1. Migalhas, farelos e outros vestígios...

1.1 Sobre o caráter indicial da imagem ato

*...dar forma ao resto, fazer
do resto assassinado um autêntico
resto construído.*

Georges Didi-Huberman

Aqui estou em meio a migalhas... Entre minhas migalhas revolvo. Costuro uma a uma delicadamente. Enquanto faço isso, sinto uma sensação de singeleza a me invadir. E logo penso no que perdi, no que deixei de fazer, justamente por ser singelo demais. Rapidamente esse sentimento me escapa, e penso, em seguida, que estou muito lenta, que vou demorar a ter um bom conjunto de migalhas. Mas o que seria um bom conjunto de migalhas? Ainda não sei, apenas prevejo que o que tenho é pouco. Isso porque não sei bem o que pretendo – mas sei que, para o que não sei que pretendo, tenho muito pouco.

As *minhas migalhas*, assim como as chamo, são pequenos cortes de tecido xadrez, dois centímetros aproximadamente, em azul e branco, que vou dobrando irregularmente como se estivesse a embrulhar um objeto muito pequeno, com uma forma indefinida. Após as dobras feitas, seguro firme e costuro. Mas não é uma costura qualquer, é uma costura invisível. A linha não aparece. Ainda estou me aperfeiçoando na costura, de tal modo que, a cada vez, construo mais rapidamente uma migalha.



Migalha não é farelo. Migalhas são pequenos pedaços de pão que vão se soltando à medida que o manipulamos para comer. Geralmente têm uma parte da casca com resquícios do miolo. Farelos são minúsculas partículas visíveis do miolo seco e da casca. Quando caem, na mesa ou no chão, são difíceis de juntar, pois se esfarelam e se espalham. Como a maior parte do pão está em seu interior, o tom dos farelos tende ao esbranquiçado, enquanto que as migalhas têm como tom predominante aquele característico adquirido na fornada. Já o miolo, mais do que o *ser* é o *estar* que o designa. É a idéia de interioridade que ele veicula, mesmo quando se encontra no exterior. Se alguém retirar o miolo, puxando com a mão delicadamente, sem apertá-lo, ele pode lembrar um chumaço de algodão ou uma pequena nuvem.



Farelos e migalhas geralmente são restos, aquilo que não é essência ou essencial, e que não conseguimos comer, pois se quebram e caem por entre nossos dedos. Isto está mais para o farelo, porque as migalhas, apetitosas como são, saltam aos nossos olhos e não escapam de nossa gula. Podemos ter um punhado de farelo, enquanto que proporcionalmente (volume) temos apenas algumas migalhas. A própria palavra *farelo*, apesar de estar no singular, nunca designa apenas um farelo, enquanto que migalha se pode ter uma só. Mas se

formos obstinados e quisermos comer o farelo, podemos fazê-lo, é só umedecer a ponta do dedo com saliva e pressioná-la contra um punhado, assim conseguiremos levá-lo à boca.



Continuo a costura... Mas agora estou fazendo fuxicos e penso: como são singelos! Fuxico é um artesanato em tecido, em que se une com pontos de costura cada peça, para construir bolsas, blusas, colchas, cortinas, trilhos e outros enfeites. Um fuxico não é nada, é um *vai ser*, ou melhor, é beleza em pura expectativa. Um fuxico é uma espera...

Mas minhas migalhas, o que são?

Coloquei minhas migalhas na mesa, bem na minha frente e, de tempos em tempos, enquanto leio um livro, olho para elas. Eis que surge um pássaro na janela e percebo que, assim como eu, ele observa as migalhas.

O que são minhas migalhas para um pássaro?



Há algum tempo atrás fotografei uma migalha de pão e a ampliei em grande formato. Surpreendi-me com o fato de que ela ganhou autonomia, deixando de ser simplesmente parte de algo. (Digo parte de algo e não parte de um pão, porque uma migalha não é necessariamente de pão, pode ser de outras coisas também, tanto que existe o verbo esmigalhar, que quer dizer fazer algo em pedaços.) Ela pode ter o mesmo estatuto de um pão, por exemplo. Uma

grande migalha se existisse, é claro, poderia alimentar uma multidão! As migalhas, tal como os farelos, funcionam como índices, porque se vemos uma migalha no chão ou em uma mesa, sabemos que alguém esteve com um pão por ali. Já minhas migalhas não são índices, porque, apenas com muita imaginação, alguém irá pensar que um pão de pano esteve ali, e deixou cair suas migalhas de pano. Minhas migalhas são autônomas, não se ligam a nada, por enquanto...



Como fiquei pensando no caráter indicial das migalhas e dos farelos, fui pesquisar em Charles S. Peirce se, de algum modo, esse caráter poderia incluir-se nas minhas migalhas também. Para compreender um pouco mais sobre o índice, na concepção de Peirce, devemos considerá-lo como parte de uma tríade que inclui o ícone e o símbolo.

Quero dar ênfase para a questão indicial, pois, apesar de ter pensado sobre isso recentemente, percebi que o índice está presente em boa parte dos meus trabalhos, formulando possibilidades conceituais que se caracterizam por um *continuum* temporal, quero dizer, um desdobramento infinito; muito embora os trabalhos prontos operem um corte, uma descontinuidade no movimento processual, pois eles suspendem o presente a um estado de constelação: eles são sempre um agora atualizado naquilo que eu vejo, daquilo que me olha. O índice é mais um componente importante da minha produção, um componente que se ramifica; o outro, que vou abordar no ensaio seguinte, é a dialética. Ambos os conceitos provocam dobras em uma superfície que se torna camada, camada que se torna lugar. Lugar que constantemente tenta realizar o caminho de volta para a superfície, provocando (dis)tensões entre superfície e lugar. Quando percebi que esses conceitos sempre voltavam ao trabalho, de maneira diversa ou como

uma derivação, notei que isso acontece porque o próprio trabalho está sendo refeito infinitamente; talvez minha produção inteira apareça como forma de um sintoma (que é também um índice) da obsessão. Para adiantar um pouco mais, diria que é a obsessão de refazer, refazer para descobrir algo a mais, que não tinha descoberto da primeira vez. Isso se desdobra a partir de uma sensação ambígua, de uma eterna angústia presente na idéia de que algo escapou, e a alegria presente na chance de poder fazer novamente. Simplificando nesta forma: *nunca está perfeito, mas sempre pode ser refeito*. Essa sensação que ligo ao trabalho é inseparável da vida, o que faz a arte, pelo menos para mim, se fundir com o esforço do conhecimento, que a cada nova informação essencial refaz todo o ser e o recoloca deslocado no mundo, como um quebra-cabeça que pudesse sempre ser montado de modo diferente. Ora, a lógica do quebra-cabeça está justamente em ter um só modo de montá-lo! Também é assim na vida profissional, quando se trata de oportunidades, seguidamente temos apenas uma, e não podemos errar. A angústia da premissa competitiva de não poder errar se une ao trabalho em que a previsibilidade do erro é a tônica. Deslocando o ponto de vista, o erro é justamente o acerto. É um *está feito!* Que renova um certo caráter de inelutabilidade para a consciência do agora: *é o que consigo fazer, agora*.

Retomando a questão sobre o índice, pretendo mostrar como essa concepção formulada por Peirce passa a propiciar uma nova abordagem para imagens e, aos poucos, mostrar como este conceito se faz presente no meu trabalho. Historicamente, esta abordagem começa a ser utilizada a partir de um deslocamento teórico dado pelo surgimento da fotografia – principalmente após a avalanche de leituras que enfatizavam o seu caráter de semelhança (ícone) e dos discursos contra, ou a favor, do aspecto mimético da fotografia – que vem

gerando, na atualidade, uma revisão na história da arte, que passa a ser relida, por alguns teóricos, a partir deste instrumento.

O conceito peirciano de índice tem sido retomado com muita ênfase por teóricos que se dedicaram ao estudo da fotografia na contemporaneidade, como Rosalind Krauss e Philippe Dubois⁴⁷. Estes teóricos se empenham em mostrar que o caráter desviante da ordem das teorizações vigentes (que enfatizavam na maior parte das vezes a semelhança da foto com o referente, tratando a foto como ícone), aconteceu a partir da substituição pela abordagem indicial (sintomática); esta se faz presente em textos como *Pequena história da fotografia* de Walter Benjamin e *A câmara clara* de Roland Barthes, que estão entre os mais citados. Estes textos se apresentam como desvios, e quanto mais parecem se afastar da fotografia, mais descortinam focos de interesse adormecidos pelo caráter hegemônico da visão ocidentalista, com base em uma estética da mimese, da analogia e da semelhança. Para Barthes, por exemplo, há algo incontestável no caráter da fotografia, nela “jamais posso negar que a coisa esteve lá”, portanto, presente e passado convivem em uma mesma posição. E o *punctum*, um detalhe na foto que “punge” o olho, é um “fora de campo” que, apesar de estar na foto, não se diz nela e força o espectador a se entregar, a se revelar. Diz Barthes: “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.”⁴⁸ Já em Benjamin, encontramos a fotografia como um sintoma da modernidade, que lhe permite pensar questões como a reprodutibilidade técnica e o fim da aura. Estes focos foram desenvolvidos pelos autores, o que apresento, resumidamente, é tão somente para salientar o deslocamento e a amplitude que o novo campo

⁴⁷ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Lisboa: GG, 2004. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

⁴⁸ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984, p. 16.

epistêmico da fotografia foi capaz de provocar no sentido da investigação teórica. E é justamente por essa força de campo epistêmico que a arte se volta para a fotografia, passando a ser eminentemente fotográfica, como colocou Benjamin: “as ênfases mudam completamente se abandonarmos a fotografia como arte e nos concentrarmos na arte como fotografia”.⁴⁹

Dos contemporâneos, Philippe Dubois tem uma abordagem ampla, cuidadosa e explicativa, segue os passos de Rosalind Krauss buscando aprofundar as questões já levantadas por ela. Krauss opera na radicalidade de seu novo instrumento teórico e o utiliza com verdadeira inovação, o que torna sua pesquisa e seu texto fundantes e por isso mesmo surpreendentes. Esta abordagem pelo índice permite, por exemplo, que a autora se lance em uma investigação que é capaz de tornar límpida a ascendência de Marcel Duchamp sobre as gerações posteriores, pois a obra deste artista é tal que *aponta para...* E não é *no aqui* que ela se diz, mas fora daqui, no *lá*, no *ali*, no *acolá*; assim como Heidegger, quando utiliza a expressão composta *estar-aí*, e Bachelard se pergunta meio indignado se não seria melhor *estar-aqui*? Ora, aqui nós já estamos, o difícil é estar aí ou lá⁵⁰.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense, vol.1, 1994, p.104.

⁵⁰ Bachelard no capítulo *A dialética do exterior e do interior* diz: Onde está o maior peso do *estar-aí*, no *estar* ou no *aí*? No *aí* – que melhor seria chamar de *aqui* – é necessário em primeira instância procurar o meu ser? Ou então, no meu ser vou encontrar primeiro a certeza de minha fixação num *aí*? Seja como for um dos termos sempre enfraquece o outro. (...) Na tonalidade da língua francesa, o *aí* é tão enérgico que designar o ser por um *estar-aí* é como apontar energicamente o dedo indicador, colocando facilmente o ser íntimo num lugar exteriorizado. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 217. Já Didi-Huberman coloca: Eis por que o *lugar da imagem* só pode ser apreendido através desse duplo sentido da palavra *aí*, ou seja, através das experiências dialéticas exemplares da aura e da inquietante estranheza. As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, *se abrem* a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998, p. 247.

É a ação de se deslocar ou de se prolongar que acontece em obras como a de Duchamp e isso não se dá a ver (saber) pelo ícone, mas pelo índice; Krauss afirma que é no índice fotográfico, esse modo de ver (saber) pela ação, que aprendemos *a partir* da fotografia (e não *na* fotografia). Não que não existisse componente indicial antes da fotografia. Na pintura, por exemplo, ele fora excluído das leituras, pois assim como o gesto de Jackson Pollock se faz visível pelos respingos e seus percursos, os traços do pincel na pintura clássica também deixaram sua evidência. Hubert Damisch justifica essa exclusão teórica na “vontade cada vez mais afirmada de ignorar o que acontece com o sujeito da pintura, com o sujeito *na* pintura”.⁵¹

Penso que com estas questões em mente é que Jean Lancri, em sua visita a *Etant Donnés*, fica estupefato. Mais do que qualquer coisa, ou seja, a mulher que esconde o rosto e revela seu entre coxas, é o halo escuro que se formou em torno dos dois buracos, onde o espectador posiciona os olhos *para ver*, que o chama. Paradoxalmente, é o que o espectador *não vê*, mancha em formação *ad infinitum*, depósito da cegueira cotidiana, que formula uma espécie de máscara, que é também o rosto de um fantasma, em que o único a não espiar é o próprio artista (Fig.1).

⁵¹ DAMISCH, Hubert (prefácio). In: KRAUSS, 2004, op.cit., p.10.



Fig.1: *L'index montré du doigt*.
 Detalhe do fantasma em via de aparição
 sobre a porta de *Etant donnés*. Dedo de
 Jean Lancri apontando para o detalhe.

Como em uma cacofonia a *tu m'...* Lancri aponta seu dedo em direção à mancha, assumindo a vaga, a função, deixada sem articulador, pelo artista: em *tu m'...* o dedo que aponta foi inserido por um desenhista publicitário a pedido de Duchamp⁵². Obra pobre, diz Lancri: "somente a fotografia em razão de sua pobreza intrínseca pode assegurar o seu aparecimento".⁵³ É claro, é ao índice fotográfico que ele se refere, algo que se revela por contato, "resultado do

⁵² Conforme Rosalind Krauss: "Este elemento figura bem no centro da tela, em que um desenhista publicitário inseriu, a pedido de Duchamp, a representação naturalista de uma mão suspensa no ar; imobilizada no gesto de mostrar com o dedo. A preeminência do índice nesta mão atrai nosso olhar e percebemos este gesto como um nível suplementar em que se situam as operações significantes do índice." KRAUSS, op.cit., 2004, p.85.

⁵³ LANCRI, O índice indicado com o dedo. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre: UFRGS, vol.7, nº 11, 1996, p.35.

efetramento de um processo puramente físico-químico terminando na formação de uma marca”.⁵⁴

Para Peirce, ícone, índice e símbolo são signos que fazem parte de uma tríade, que estabelece relações (conexões) de ordens distintas com o referente (objeto). A relação que o ícone estabelece com seu referente é de semelhança, o índice de contigüidade (proximidade) e o símbolo de convenção. Diferentemente do ícone e do símbolo, o índice mantém uma *conexão física* com o seu referente, conduz a idéia de ação, pois ele é resultado de uma marca, um acontecimento, é da experiência do ato. Os exemplos mais recorrentes são o da fumaça, que *indica* que há fogo em um lugar específico, e o da pegada, que *indica* que alguém passou naquele lugar. Dubois traz o exemplo do bronzeamento, que se assemelha ao que acontece com os fotogramas, uma ação da luz na pele-película em que qualquer objeto que impeça sua passagem resultará em marcas, vestígios, do que se interpôs na exposição. Em uma passagem importante de *Semiótica*, a fotografia aparece salientada por Peirce como índice:

As fotografias, especialmente as do tipo “instantâneo”, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias em que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem a segunda classe dos signos, aqueles que são por conexão física.⁵⁵

Apesar da semelhança que a fotografia tem com o referente, Peirce a classifica como índice, pois, antes de qualquer coisa, a foto é produzida a partir de uma relação física, uma *marca* que a luz provoca em uma película sensível.

⁵⁴ Schaeffer citado por Lancri, op.cit., 1996, p.35.

⁵⁵ PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 65.

Dubois salienta uma distinção importante entre o índice e os outros dois signos: “Não mais que o ícone, o símbolo não está, portanto, ligado à existência real do objeto ao qual se refere. Nesse sentido, ambos, ícone e símbolo, devem ser considerados, diz Peirce, como signos ‘mentais’ e ‘gerais’ (porque ‘separados’ das coisas), enquanto o índice será sempre ‘físico’ e ‘particular’ (porque ‘unido’ às coisas).” Esse caráter de pregnância do índice interessa-me particularmente, pois ele se forma também pelo trabalho da memória: é porque conheço a garrafa e lembro do comportamento dela, quando sai da geladeira, que identifico na marca circular, que ela deixa sobre a mesa, uma ação física informada pelo objeto garrafa. Para compreender um pouco mais sobre esta questão, podemos recorrer à classificação dos índices.

Peirce classifica os índices em genuínos e degenerados:

Um índice é um *Representâmen* cujo caráter Representativo consiste em ser um segundo individual. Se a Secundidade for uma relação existencial, o Índice é *genuíno*. Se a Secundidade for uma referência, o Índice é *degenerado*. Um índice genuíno e seu Objeto devem ser individuais existentes (quer sejam coisas ou fatos), e seu Interpretante imediato deve ter o mesmo caráter. Mas, dado que todo individual deve ter caracteres, segue-se que um Índice genuíno pode conter uma Primeiridade, e portanto um Ícone, como uma sua parte constituinte. Todo individual é um Índice degenerado de seus próprios caracteres.⁵⁶

Pode-se perceber, pela citação, que a relação do olhante com o signo relativiza a noção de índice peirciano, sendo que o próprio autor coloca esta abertura. Neste contexto, descrito por Peirce, posso agora utilizar como exemplo as migalhas de pão. Posso pensá-las como um índice genuíno; neste sentido, seriam um *segundo* em sua relação com o objeto, no caso o pão: se a relação

⁵⁶ Ibid., p. 66.

desta migalha com o pão é existencial, quer dizer, se eu vejo na migalha o próprio pão, se eu leio assim, ela é um índice genuíno. Mas se vendo a migalha desvio-me da imagem do pão e passo a relacioná-la com outras coisas ou outros fatos, isso se dá porque ela também contém um *individual*, caracteres próprios, passíveis de desvinculá-la (descolá-la) do referente, no caso, o pão. Como Peirce afirma que “todo o individual é um índice degenerado de seus próprios caracteres”, quer dizer também que todo índice (segundo) pode conter uma primeiridade, um ícone, formulando uma imagem própria que representa. Quando descrevo aqui objetos como migalha, farelo e miolo, não tenho intenções interpretativas, busco apenas uma observação mais detalhada. Penso estes elementos como índices, pois existem em sua relação com o pão. Já a minha migalha de pano (é a migalha capturada pela representação), poderia ser um ícone que tem como referente o objeto migalha de pão, algo passível de se descolar fisicamente ou, como fala Peirce, pertencente a uma ordem mental e não física. Seria ícone, porém, se ninguém imaginasse uma migalha coberta pelo pano. No momento em que essa imagem surge, passa de ícone a índice, pois aponta para a migalha real, salienta-a e cola nela (ainda que pela imaginação). Além dessa questão indicial presente no objeto, ainda temos a *fotografia* da migalha, se a migalha for real é o índice (foto) do índice (migalha), se for de pano, é índice do índice do índice. A foto é como um dedo apontando para a migalha de pano, e a migalha de pano é como um dedo apontando para a migalha real, e a migalha real, para o pão. Dubois fala do “poder de contaminação” do índice fotográfico: “o que se poderia chamar, mais uma vez com Barthes, de sua *força de expansão metonímica*”.

A migalha real foi tomada como índice degenerado. Pela imaginação, desloquei essa migalha de suas relações com o pão e a coloquei em outros contextos. Penso que me aproximo do que Dubois chama de “radicalização da

lógica indiciária” – que se evidenciaria na arte a partir de Duchamp – criando associações contextuais para que a leitura aconteça pelo modo indicial. Pistas, vestígios, sobras, rastros, restos, são índices. O tecido com que a migalha é feita está em partes, mas não é essa ligação com o tecido que vai fazer da migalha de pano um índice, pois o tecido, sendo matéria-prima, pode constituir muitos outros objetos e não apenas uma migalha. O que poderá fazer da migalha de tecido um índice é o contexto criado. Assim como é pelo contexto que se poderá imaginar que tem uma migalha enrolada pelo tecido. Colocando mais objetivamente, se tiver um pão ou a imagem de um pão nas proximidades, fica mais fácil pensar que uma migalha foi embrulhada com tecido xadrez, porém se o pão ou a lembrança do pão não se fizer presente, dificilmente a imaginação se processará dessa forma. Peirce salientou o trabalho da memória no acontecimento do índice e também a contigüidade:

(índice é) um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo.⁵⁷

O outro fato importante a ser mencionado é que todos os traços que vão caracterizar o processo de fixação de uma imagem, que a retiram da pura virtualidade física da luz e a tornam uma matéria palpável, seja com a tinta, com o carvão, com um banho químico ou mesmo com o *embrulhar*, fazem com que haja uma perda de indicialidade e uma conquista de iconicidade. As imagens são estritamente signos indiciais em sua primeira fase de captação, na qual o referente está presente por projeção e por uma temporalidade indeterminada,

⁵⁷ Ibid., p.74.

mas ao serem fixadas para sobreviverem à perda do referente, passando a uma inscrição em longo prazo, elas são como múmias, revestidas por um desejo de superação da morte, ao mesmo tempo em que determinam a morte do referente. Esse sentido assinalado por Dubois⁵⁸ nos faz ver, de certo modo, toda a representação como um desejo de sobrevivência pela memória, que paradoxalmente veicula um tipo de morte. Jacques Derrida salienta, em *Mal de arquivo*, que: “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”.⁵⁹ O que quer dizer, em suma, que guardamos para poder esquecer, o que é outra dobra desse fator representacional. No caso do *embrulhar* há o aspecto de que o signo se sobrepõe ao referente, ou melhor, o signo está na tentativa de conservação do referente, que termina por substituí-lo, apagá-lo, mas não chega a ser como em um *ready-made*, em que o referente e o signo são uma coisa só, estão superpostos; o que gera uma certa ambigüidade conceitual, duas noções convivendo juntas em eterna tensão: ora se vê arte, ora se vê um objeto do cotidiano. Assim como observou Allan Kaprow: “o círculo se fecha: conforme a arte esteja designada a imitar a vida, a vida imita a arte. Todas as pás de neve nas lojas de utensílios domésticos imitam a de Duchamp no museu”.⁶⁰

No caso do *embrulhar*, um modo particular de assassinato se dá: matar por asfixia, enquanto existe, não vida, mas frescor de vida, que é um resto de vida na morte. Nesse caso, o referente desaparece assim que o signo entra em cena, que é o que acontece com a fotografia também, como fora salientado por

⁵⁸ DUBOIS, op.cit.,p.121.

⁵⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 22.

⁶⁰ KAPROW, Allan. O an-artista. In: *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes UERJ, nº6, ano 5, jul. 2004.

diversos autores. Bernardo Pinto de Almeida colocou: "... todo o ato de fotografar é sempre o de uma *mise-à-mort* (...) a fotografia de alguma maneira mata o seu referente, congela-o, imobiliza-o, coisifica-o".⁶¹ Em François Soulages é o conceito de *fotograficidade*, uma articulação entre aquilo que é irreversível e o que é inacabável, que determina a especificidade da fotografia. Para o autor a obtenção do negativo é irreversível, feita em circunstâncias únicas que jamais retornarão. Uma perda absoluta e violenta, mas que em contrapartida, deixa restos. O resto é justamente o trabalho a partir do negativo: "aquilo graças ao qual o artista poderá agir: a fotografia ou a arte de acomodar restos. Perdas infinitas, restos infinitos..."⁶²



Enquanto lia sobre as noções de índice articuladas por Peirce, olhava, de tempos em tempos, para minhas migalhas, pois as tinha colocado em uma mesa na minha frente, ao alcance de meu olhar. Eis que, ao me levantar da cadeira, percebo que estou usando uma roupa com o mesmo padrão de tecido das migalhas. Desse modo, articulando minhas leituras com fatos que ocorrem no meu cotidiano, criei um outro contexto para as migalhas e, portanto, um novo trabalho surgiu em idéia. Mas como geralmente acontece, essa idéia se desdobrou para constituir vários trabalhos. Pensei que posso jogar com o conceito de índice, forçando-o, fazendo com que migalhas de pano pareçam ser pedaços desprendidos de algo, e isso se daria pela repetição do padrão do tecido, sendo que utilizaria o mesmo padrão para cobrir outros elementos; estes

⁶¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Imagem da fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 41.

⁶² SOULAGES, François. A fotograficidade. *Revista Porto Arte*. V.13, nº 22, mai/2005, p.24.

elementos poderiam ser partes do corpo, o que possibilitaria criar analogias entre sujeito e objeto, utilizando a fotografia como recurso: mãos vestidas com luvas do mesmo padrão de tecido das migalhas, juntando-as ou mostrando-as (fig.2).



Coloco minhas migalhas em uma pequena caixa azul, onde elas se acomodam umas sobre as outras, o que me tranqüiliza. Vê-las soltas perturba-me, pois ficam a mercê do desaparecimento, assim como as migalhas reais. É agradável a sensação de tocá-las: na fragilidade de suas dimensões elas tomam a forma do espaço interno da mão em concha; diferentes de migalhas de pão, estas são macias.



É assim que percebo que se alguém pensar que tem uma migalha dentro da minha migalha é perfeitamente explicável, pois as dobras formulam um pequeno volume e sugerem contenção. Faço fuxicos ao mesmo tempo em que faço migalhas. Como os fuxicos têm um tamanho maior, coloquei-os em uma caixa maior. As estampas dos tecidos são variadas, mas tenho duas preferidas, que são as mais repetidas. Não estão sendo costurados uns aos outros ainda, pois não decidi a composição que irei fazer, nem no que irá resultar. Estou preparada para cansar e deixar os fuxicos esperando, sem função alguma. As migalhas, decididas, crescem em maior número e menor volume que os fuxicos. O padrão é único e, por mais paradoxal que possa parecer, se aproximam mais rapidamente de uma forma final. Elas informam. Com o padrão de tecido escolhido, busco provocar a lembrança das toalhas de mesa.



Fig.2: *Migalhas*, Fotografia, 2005.

Tudo se passa, para mim, como se a toalha embrulhasse cada migalha do pão que outrora fora posto sobre ela, ou melhor, que aquelas migalhas que restaram sobre a mesa, com o passar do tempo, fossem se fundindo à superfície onde se encontram, retomando um projeto não resolvido de 2002 (Fig.3). Neste projeto, cavei com formão uma madeira, retirando lascas, depois a pinteí inteiramente com tinta automotiva azul-geladeira e, no vão criado, coloquei várias migalhas de pão. Além de uma analogia à memória que se poderia verificar ali, no acúmulo de restos fixados pelo tempo, tentei criar também uma analogia formal que se daria entre as lascas da madeira e as migalhas do pão, mantendo a distância na materialidade do precívél.



Fig. 3: *Sem título*
Projeto inacabado, 2002.

Ainda não é obvio que as pessoas vão ver migalhas em minhas migalhas, tudo dependerá de um favorecimento contextual que ainda não sei se quero. Vinte caixinhas foram encomendadas, migalhas que ainda nem foram feitas esperam. Conteúdo e continente em inversão.



Ontem à noite, enquanto alternava a costura de migalhas e de fuxicos, verifiquei que, se o fuxico fosse maior, poderia dar um bom saquinho para guardar farelos. Então confeccionei um com o tecido que uso para fazer as migalhas. Gostei, mas só poderei testar, para ver se funciona, quando chegarem as caixinhas. Percebi, também, que estes saquinhos lembram aqueles que são usados para proteger as bombas de chimarrão dos entupimentos indesejáveis, e

também um outro que lembro de infância: era branco e tinha um barbante rosado para fechar, usado para guardar bolinhas de naftalina, dentro do guarda-roupa, para afastar as traças. Mas ainda lembram um trabalho no qual fotografei pequenos pacotes de papel Kraft, amarrados com barbante comum, contendo uma fatia de pão no interior de cada pacote.



Estou à espera das caixinhas e também de pequenas estantes que um marceneiro está fazendo para mim. As estantes surgiram pouco antes das migalhas. As migalhas nasceram do propósito que tinha de integrar três estantes que ainda nem sei se vão precisar ser integradas. Integrar ao ambiente, a sala, e não entre elas. As migalhas teriam (ou terão) a função de abrir, expandir... Elas encontram-se atualmente plenas de possibilidades. Podem se espalhar ou se juntar, tomando outras formas. Elas serão o natural do artificial. Como um elemento básico, uma *mônada*, um elemento de formação⁶³. Este natural-artificial, em confronto com o artificial, tenderia a naturalizá-lo. Quando falo "artificial" estou falando do artifício. As migalhas também são artifícios, mas não são funcionais como as estantes, elas estão escapando às projeções. As estantes que estão sendo construídas foram projetadas por mim, afinal



⁶³ Penso aqui o conceito de mônada proposto por Walter Benjamin que leva em consideração no movimento do pensamento todos os seus bloqueios, e que ele utiliza para articular a construção do objeto histórico: "Suponhamos repentinamente bloqueado o movimento do pensamento – ocorrerá então uma constelação sobrecarregada de tensões, uma espécie de choque de retorno; uma sacudidela que determinará que a imagem, a constelação a que recebeu, tenha de se organizar de improviso, constituir-se em mônada no seu interior. O historiador materialista não se aproxima de qualquer realidade histórica a não ser que ela se apresente a ele sob espécie de mônada". BENJAMIN citado por ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte*. Florianópolis: USC, 2003, p. 322. É a experiência desta descontinuidade que quero ressaltar sob o signo do natural – um *deixar ser* constantemente reformulado: cada vez que junto as migalhas com as mãos, elas reacomodam-se em novas posições – sendo o *continuum* um movimento de representação.

elas terão uma serventia específica.

Mentalmente, as migalhas já tiveram inúmeros desenvolvimentos, mais do que minha escritura consegue acompanhar. Sinto que encontrei uma sintonia interessante entre texto e trabalho, pois eu mesma já não sei dizer o que nasce primeiro, sei apenas que um alimenta o outro. Enquanto escrevo e discorro sobre questões teóricas, surgem novas idéias, que levo ou não adiante. Espero que, no desenvolvimento do processo de escritura, isso fique cada vez mais evidente, pois penso que, se as questões investigadas sobre o índice podem parecer muito externas ao trabalho como um instrumento de leitura, a que de fato o índice se presta, é a partir delas que o trabalho se desenvolve, não como uma ilustração, mas como uma contaminação. Realizei algumas experimentações com as migalhas de pano, mas não me entusiasmei muito com nenhuma delas. Gostei apenas de uma montagem para foto, mas quando refiz a montagem, retirando as migalhas, acabei encontrando mais possibilidades de desdobramentos; achei estranho uma idéia resultar em apenas um trabalho.

Fiquei pensando no ato de embrulhar algo, e o quanto ele salienta um objeto que muitas vezes passa despercebido, de tanto que estamos acostumados a vê-lo; um ato que já apareceu em inúmeros trabalhos artísticos, mas acredito ter um fundo irônico se pensarmos em Christo e Jeanne-Claude e seus monumentais empacotamentos. Há, certamente, um contraste entre empacotar ilhas, pontes, falésias e empacotar



Fig.4: Christo e Jeanne-Claude
Costa empacotada, Austrália (detalhe)
1968-1969

migalhas de pão. A propósito de *Costa empacotada* (fig.4), *Little Bay, Sydney*, uma falésia coberta pelos artistas, as medidas são realmente muito altas: 92,9 km de tecido anti-erosão, 56,3 km de corda, 1.700 horas de trabalho realizado por 125 pessoas e 15 alpinistas, isso tudo em 10 semanas de empacotamento. Para Christophe Domino, a obra não se reduz ao momento de sua instalação, ela se prolonga para muito além de sua existência física, pelos documentos fotográficos. Ela existe também antes, através da preparação técnica e administrativa do projeto gráfico, da tarefa de encontrar os materiais que se ajustem à escala de trabalho e, ao mesmo tempo, que deixem os menores rastros possíveis do esforço empreendido. O aspecto técnico é importante e complexo. O trabalho traz a marca de uma relação ambígua entre espaço natural e mundo moderno, este último invadindo mesmo quando se faz protetor.⁶⁴ Gilbert Lascaux apontou: "Ele embrulha a costa. Veste-a e a oculta como a uma mulher. Dissimula-a, para destacar o mistério e a selvageria que ela possui antes de qualquer véu. Emoldura-a para melhor exibi-la."⁶⁵

A artista plástica Patrícia Franca, no desenvolvimento de seu trabalho, também cria algumas situações onde realiza a ação de envolver coisas, esta ação é descrita pela artista como:

⁶⁴ DOMINO, Christophe. Christo e Jeanne-Claude: l'habit du monde. In : *À ciel ouvert : l'art contemporain à l'échelle du paysage*. Paris : Éditions Scala, 2005, p. 25-27.

⁶⁵ Com relação às dimensões dos empacotamentos e o caráter efêmero imposto pelas intempéries da natureza, Lascaux salienta: "ele ama a monumentalidade, especialmente porque pensa assim reencontrar uma tradição da arte e porque a magnitude dos projetos leva a refletir sobre as condições de possibilidade de um trabalho coletivo (...) Mas, ao mesmo tempo, essa monumentalidade sabe-se ameaçada e efêmera, mesmo que às vezes Christo lamente essa fragilidade. A arte contenta-se aqui com acrescentar à paisagem uma pele suplementar e ainda mais provisória quanto mais vasta. (...) O vento dilacera a pele imposta pela arte, que é também uma mortalha provisória..." In: Lascaux, 1982 p.226 citado por Michel Ribon in: RIBON, Michel. *Arte e natureza*. Campinas,SP: Papirus, 1991, p.176.

(...)uma maneira de deixá-las anônimas; o essencial reside na pele que ao mesmo tempo recobre e dissimula os objetos ao olhar; tornando-os incertos e irreconhecíveis. Às vezes é preciso dissimular um objeto para que ele melhor se ofereça ao olhar. O objeto assim envolvido cria um valor circunscrito, tornando-se centro de cuidados, de atenção e de intenções.⁶⁶



Fig.5 : Kim Soo-Ja
Encounter, 1997

Outro trabalho que contaminou meu olhar e minhas experiências, no sentido do recobrimento, foi o da norte-coreana Kim Soo-Ja, em parte apresentado na XXIV Bienal Internacional de São Paulo.

Utilizando confecções têxteis próprias de seu país, que são produzidas com estampas de cores vibrantes e texturas diversas, a artista cobriu e recobriu objetos, formulou grandes painéis, construiu passagens, fez trouxas que a acompanharam em longas jornadas sobre um caminhão, e também inseriu estes tecidos em pequenos orifícios nas paredes de prédios históricos. O potencial poético está também, ou, principalmente, na projeção e disseminação de sua cultura, tendo como condutores esses tecidos maravilhosos que, retirados do seu contexto, impregnam outros lugares, objetos e pessoas (Fig.5). Em *Deductive Object*, a artista enrolou com tecido



Fig.6: Kim Soo-Ja
Deductive Object, 1993

⁶⁶ FRANCA, Patrícia. Uma repetição pode esconder uma outra? In: *Revista Porto Arte*, Porto Alegre: UFRGS, vol.12, nº 21, nov/2004, p.57.

coreano um guia telefônico da cidade de Nova York (fig.6), e em outra intervenção utilizou estes tecidos de roupas como toalhas de mesa (1996). Kim Young-Ho salientou dois pontos no trabalho de Kim Soo-Já: o fato dos tecidos serem planos que assumem a tridimensionalidade no momento que passam a servir de cobertura para objetos e também o ato de *fazer desaparecer*, paradoxo característico de várias de suas ações, que acabam por promover a expansão territorial da cultura norte-coreana.⁶⁷

Decidi enfatizar a idéia do embrulho, colocando de fato uma migalha para ser enrolada pelo tecido; mas, o mais importante, colocando um laço no pacotinho. O laço acentua com ironia o ato do empacotamento, pois se já pareceria muito empenho embrulhar algo tão pequeno, que dirá amarrá-lo tão delicadamente.



Destinei esta parte do texto para tratar de modo mais específico do componente indicial no meu trabalho; esse componente vai estar, como tentei mostrar anteriormente, na fotografia, ela própria índice, mas também em objetos, elementos, gestos e ações registradas (e fixadas) pela fotografia. A metáfora do solo deixado aberto pelo objeto que fora exumado, feita por Walter Benjamin em *Rua de mão única*, é uma imagem muito potente, e penso ser possível uma aproximação com o que realizo. O solo aberto é um índice das escavações arqueológicas. Benjamin, ao comparar estas escavações com o trabalho da memória, chama atenção para o lugar (sítio) onde o objeto foi retirado, tão importante, senão mais, que o próprio objeto:

⁶⁷ YOUNG-HO, Kim. The "Bottari" Project by Kim Soo-Já. In: *Kim Soo-Já*. Catálogo veiculado por ocasião da 24º Bienal de São Paulo, 3 de dezembro à 13 outubro de 1998.

É certamente útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que *indicar* o lugar exato onde o investigador se apoderou delas.⁶⁸ (grifo meu)

Eduardo Vieira da Cunha cria um paralelo entre esta passagem de Benjamin e o significado latente na matriz da gravura, e no negativo da fotografia, que atuam “como na exumação de um corpo, corpo do negativo, corpo da matriz ou de um objeto, onde se procura as origens pelas dobras, pelos interstícios.” E ainda, “os negativos e as matrizes são imagens mortas, e como tais, eternas.”⁶⁹ Esse caráter do índice é por si só nostálgico, coloca a nostalgia de uma eterna ausência.

Georges Didi-Huberman também vai salientar a dialética desse ato de desenterrar, vista como uma alegoria da tarefa do historiador e do ato memorativo, como fundante de uma relação entre o memorizado e seu lugar de emergência: “...fomos obrigados, para ter o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, seu lugar agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto (...) Somos condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets-trouvés*.”⁷⁰ A imagem dialética, para Didi-Huberman, aparece como figura própria de um presente reminescente,

⁶⁸ BENJAMIN, Escavando e recordando. In: *Obras escolhidas*: Rua de mão única. Vol.2, São Paulo: Brasiliense, 1995, p.239.

⁶⁹ VIEIRA DA CUNHA, Eduardo. Impressões, o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. In: *Revista Porto Arte*, Porto Alegre: UFRGS, vol.13, nº 22, mai/2005, p.120.

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, op.cit., 1998, p.175.

é exatamente neste conflito entre objeto exumado e solo aberto que ela vai se instaurar.

Carlos Heitor Cony, em seu quase-romance, como ele próprio o classifica, *Quase memória*, desenvolve o texto a partir de objetos que produzem imagens dialéticas. No começo do romance, o narrador (que é o próprio autor) recebe um pacote em que identifica a letra do remetente como sendo a de seu pai, que morrera há 10 anos atrás. A memória do narrador é estimulada no momento em que olha para o pacote-índice: “tudo no embrulho o revelava, inteiro, total”. As características do pacote funcionaram como indícios de que, apesar da real impossibilidade, tinha sido mesmo enviado por seu pai:

Olhava o envelope à minha frente, o barbante ordinário bem ajustado – ele fazia essas pequenas coisas com perícia (...) pois o barbante, em si, já era um *indício* dele. O nó também: exato, sólido, bem no centro do pacote. Se tudo era ele no papel, no barbante e no nó, havia a letra. Fosse eu cego, mergulhado na treva mais profunda da carne, bastaria passar a mão sobre ela para saber que era a letra dele.⁷¹ (grifo meu)

É em um sentido semelhante que gostaria de pensar meu trabalho com o pão. O pão é certamente um objeto memorialístico e, desse modo, é um objeto perdido. As migalhas reais podem ser pensadas enquanto metonímia do pão, vestígios do objeto que já não existe mais, partes de um contexto que vai, por resquício, propor uma imagem de pão. A migalha é um *rastro-dívida* (Paul Ricoeur), um resto, a presentificação de um passado atualizado: “o que um dia foi é de fato desaparecido, mas subsiste no rastro o que é visível aqui e agora. O *aqui* indica o espaço onde o rastro fora impresso, o *agora* se refere ao presente de uma passagem passada, sem, entretanto, fazer aparecer o que passou por lá. O rastro convida a segui-lo, a regressar até o que o produziu, visto que pode se

⁷¹ CONY, Carlos Heitor. *Quase memória*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p.12.

perder ou se apagar.”⁷² Será a imagem de migalhas uma imagem dialética, capaz de dialogar com o objeto perdido e com o lugar?

Tenho voltado meu foco de atenção para as superfícies: mesa, prateleira, chão, papel, toalha e a fotografia, enquanto lugares de emergência onde aflora o objeto memorialístico. Penso nos restos e nas marcas deixadas pelos objetos quando desaparecem. Objetos e superfícies me interessam por este componente de fragilidade e de perda, que é na verdade a força do resto. É pela memória, metaforizada, imitada de vários modos, que estas superfícies são postas em cena.

Para Ricoeur, é o caráter *côisico* do suporte marcado, lado durável da atividade transitória dos homens, que conduz uma relação entre a “coisa marcante e a coisa marcada”, formulando um efeito-signo que é justamente o que vai reunir o plano físico com o plano simbólico, que associa a um efeito dialético, sendo que é desse modo que o rastro passa a ser um “conector entre dois regimes de pensamento.”⁷³ Tudo é rastro e também resto: os pães, as migalhas e os farelos são restos, e a fotografia é um resto. Meu corpo atual é um corpo antigo, fadado a perecer mais e mais; neste sentido ele é também um resto. Porém, a fotografia tenta reter o tempo que faz perecer, assim como embrulhar algo lembra o trabalho de mumificação.

Trabalhar com as superfícies nas quais se deposita o pão, as migalhas e os farelos, tem me interessado particularmente nesse momento, e a toalha de mesa vem aparecendo com mais frequência em meus projetos. Ela é para mim, agora, um território, um continente, mas busquei alargar essa imagem, ao ponto

⁷² Para Paul Ricoeur, a ontologia da narrativa histórica envolve um sentimento de dívida em relação ao passado e é nesse momento que se deve rever a relação entre rastro e dívida sob a perspectiva da temporalidade histórica enquanto *eterno presente*. Ver em LEAL, Ivanhoé Albuquerque. *História e ação na teoria da narrativa de Paul Ricoeur*. Rio de Janeiro: Relume dumará, 2002, p. 166.

⁷³ Ibid., p. 167.

onde ela se torna também conteúdo, passando a atuar. Isto começou a acontecer a partir do projeto para a performance fotográfica *A toalha de mesa* (Fig.7). Foi deste modo que comecei a perceber suas inúmeras dobras indiciais e dialéticas.

A toalha de mesa se tornou um objeto de jogo, assim como outrora fora o pão, e, de certo modo ainda o é, considerando tudo o que faço como extensão, prolongamento do que já fiz. Depois da idéia concebida, embora o trabalho ainda não tenha sido realizado, percebi uma grande rede de relações com imagens que me contaminaram, imagens provenientes de diversos campos e veículos: obras de artistas, poesia, literatura, textos teóricos e fotografias de imprensa. Como *O nu descendo uma escada* de Duchamp; o trabalho *Encounter* (fig. 4) de Kim Soo-Ja; as intervenções de Christo e os *Parangolés* de Hélio Oiticica, estes se fizeram presentes nos meus projetos, por contaminações, ligadas não só ao trabalho em si, mas aos registros publicados de alguns deles. Essa contaminação se faz presente, por exemplo, pela fotografia difundida, onde se pode ver um passista de uma escola de samba dançando vestindo um *Parangolé* e, à sua frente, no chão, um *Bólido*; também alguns poemas de Adélia Prado, como esta passagem de *A poesia, a salvação e a vida*:

*De tudo uma veste teço e me cubro.
Mas, se esqueço a paciência,
me escapam o céu
e a margarida-do-campo. (Adélia Prado)⁷⁴*

Também fui contaminada por imagens de afegãs, em especial uma fotografia em que mulheres de burcas azuis enfileiravam-se para conseguir pão,

⁷⁴ PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991, p. 217.



Fig. 7: *A toalha de mesa*
Ensaio para performance fotográfica
2005



Fig.8: *Tão simples como habitar coisas*
Fotografia-objeto
2003

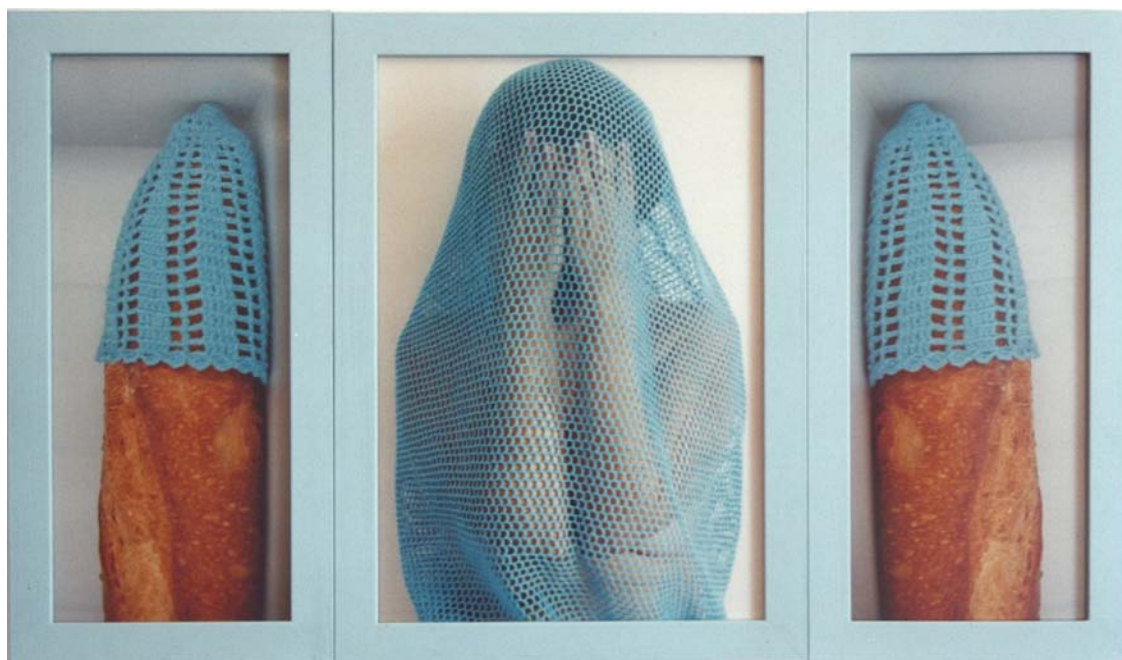


Fig.9: *Envolver ou se deixar envolver na tessitura das memórias*
Fotografia
2003

e uma outra fotografia que saiu na capa do caderno Mais! da Folha de São Paulo⁷⁵, onde aparecem apenas silhuetas de três mulheres afegãs, de costas, que me provocaram a tal ponto de me fazer visualizar pães ao invés de pessoas (Fig.10); também houve uma contaminação pelo exemplo do lençol, objeto de jogo tomado por duas meninas que acabaram de perder a mãe, citado por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*⁷⁶. Dialética entre superfície e lugar, esconderijo e túmulo, o lençol articula o jogo que ajuda a esclarecer a morte, a perda, o luto “... e isto, sublinhemos sem nada perder de sua essencial simplicidade material”:



Fig.10: Zineb Sedira, *Auto-retrato ou A trindade*, 2000. Publicada no Caderno Mais! Março, 2003.

(...)uma simples superfície – para a capacidade diferentemente fundamental de produzir um lugar, um receptáculo para os corpos, uma *volumetria* de estojo. O que o sudário já realizava de um modo que não pode ser mais claro (...) a superfície visual vira um *pano*, um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de superfície. A espessura, a profundidade, a brecha, o limiar e o habitáculo – tudo isso obsidia a imagem, tudo isto exige que olhemos a questão do volume como uma questão essencial.⁷⁷

Considero *A toalha de mesa* (Fig.7) como um trabalho que está sendo refeito, que encontra paralelos com o trabalho *Envolver ou se deixar envolver na*

⁷⁵ SEDIRA, Zineb. *Auto-retrato ou A trindade*. Publicada no Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 16.03.2003.

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, op.cit., p. 87.

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, op.cit., p. 87.

tessitura das memórias, de 2003 (Fig.9), no qual utilizo vestes para o bico do pão e para uma mulher, realizadas em crochê com linha azul. Em *Tão simples como habitar coisas* (fig.8), do mesmo ano, a vestimenta aparece novamente em um detalhe do trabalho, agora se assemelhando a uma mortalha, na qual os pés restam descobertos: angústia de um esconderijo de dimensões insuficientes. Esse jogo dimensional, no qual as medidas são sempre inexatas e as formas extravasam o seu receptáculo, irá retornar em outros trabalhos.

O resultado e as inúmeras dobras conceituais que surgiram com a estante fizeram-me voltar a ela, buscando explorar seu potencial com mais consciência e objetividade. Desde o momento em que percebi que a estante é um lugar no qual guardamos as coisas, assim como as crianças brincam de casa, organizando o espaço miniaturizado com muita atenção, comecei a pensar as dimensões de outro modo. O contato que tive com alguns ensaios de Martin Heidegger encaminhou-me neste sentido. Esses ensaios são sobre o habitar, um deles se chama: *Construir, habitar, pensar*; o outro, parte de um poema de Hölderlin e tem o título: *Poeticamente o homem habita...* e há um terceiro, *A coisa*.⁷⁸ Heidegger mantinha uma prática de investigar a origem e o significado das palavras, refletindo sobre a mudança e perda dos seus significados originais. Pesquisando a etimologia, ele consegue ampliar conceitos e integrá-los na harmonia de suas gêneses, de tal modo que sempre levamos um choque ao perceber o quanto estas integrações fazem sentido. Choque também é pensar sobre o esfacelamento de certas coerências. Ele mostra o quanto as palavras habitar, construir, cuidar, cultivar e cultura, eram próximas em suas origens. Com o passar dos tempos, habitar perdeu o sentido e tornou-se apenas um mero construir, edificar construções:

⁷⁸ O três ensaios encontram-se em HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

Que a linguagem logo retome o significado próprio da palavra *bauen* (construir), testemunha, no entanto, o caráter originário desses significados. É que, nas palavras essenciais da linguagem, o que nelas se diz propriamente cai, com muita facilidade, no esquecimento, em favor do que se diz num primeiro plano. O homem ainda não chegou a pensar o mistério desse processo. A linguagem retrai para o homem o seu dizer simples e elevado. Mas isso não chega a emudecer o seu apelo inicial. O apelo apenas silencia. O homem não presta atenção a esse silêncio.⁷⁹

Seu discurso, de uma atualidade impressionante, manteve uma grande preocupação ambiental, sendo que esta questão nem estava na ordem do dia. Heidegger buscou na descrição dos fenômenos da linguagem a integração perdida entre o homem e o mundo. Isso me fez pensar muito sobre as relações que criamos com o espaço, o lugar onde vivemos, e as coisas que construímos. Coisas que não são propriamente uma habitação, mas que podem nos ensinar a habitar, como penso que o são alguns trabalhos de arte, e como era para Heidegger a escultura. Também me fez pensar na relação corpo-casa-mundo, no sentido do *estar-aí* como transitoriedade.

Heidegger utiliza como exemplo de coisa, que nos ensina a habitar e construir, uma ponte. Faz a descrição de uma ponte para mostrar como é uma construção que está em perfeita sintonia com o homem e com o mundo:

A seu modo, a ponte reúne integrando a terra e o céu, os divinos e os mortais junto a si. (...) A ponte é, sem dúvida, uma coisa com características próprias. Ela reúne integrando a quadratura de tal modo que lhe propicia *estância e circunstância*. Mas somente isso que em *si mesmo* é um lugar, pode dar espaço a uma estância e circunstância. (...) A ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar. A ponte é uma coisa. (...) Coisas, que desse modo são lugares, são coisas que propiciam a cada vez espaços. (...) A ponte é um lugar. (...) As coisas são lugares que

⁷⁹ Ibid., p.128.

propiciam espaços. Construir é edificar lugares. Por isso, construir é um fundar e articular espaços. Construir é produzir espaços.⁸⁰

Thaís Beaini, em sua tese de doutorado sobre a arte e o pensamento de Heidegger, assinalou: “A ponte, enquanto construção sólida, acena ao *estar-aí* a sua transitoriedade no caminhar entre dois pontos extremamente vinculados: a vida e a morte”.⁸¹

A partir destas leituras, senti que meu interesse pelos objetos se intensificou fenomenologicamente. Vários trabalhos que fiz dialogam com esse texto de Heidegger. Foi a partir dele que passei a utilizar o termo composto objeto-lugar, embora o filósofo utilize sempre o termo coisa, que designa mais propriamente uma qualidade do objeto, o seu caráter coisal.⁸² As estantes que utilizo em alguns trabalhos funcionam como objetos-lugares, assim como as mesas e, muitas vezes, o próprio pão. Estantes abertas servem de vitrine, o olhar do outro certamente é visado. Duchamp refez os ready-mades em tamanho reduzido para colocar em estantes ou em maletas. Assim é também quando tomamos alguns belos objetos de design, feitos com uma função específica, como, por exemplo, o espremedor de frutas Stark, ou mesmo os tradicionais moedores de pimenta ou café, com gavetinhas, que se costuma transformar em objetos de decoração. Desloca-se, retira-se a função primeira que é utilitária, e se coloca em um lugar, de certo modo, sagrado, que é a estante da sala de estar, enfatizando-se seu caráter de objeto estético. Walter Benjamin, em *Rua de Mão Única*, narra

⁸⁰ Ibid., pp. 33-34.

⁸¹ BEAINI, Thais Curi. *Heidegger: a arte como cultivo do inaparente*. São Paulo: Nova Stella, 1986, 144.

⁸² Heidegger diz: “É que toda a apresentação de um vigente, como pro-duto e/ou como objeto, nunca chega até à coisa, como coisa. O ser coisa da jarra está em ser ela um receptáculo.”

os prazeres trazidos pelos armários de sua infância burguesa. O autor descreve as funções atribuídas e as atitudes dos donos para cada armário, os abertos e os fechados a sete chaves: para a infância, grandes mistérios de tempos em tempos revelados sem nunca perder o encanto da revelação. Era também assim “que cresciam e se mascaravam os haveres da infância, em gavetas, arcas e caixas”. Benjamin descreve também um móvel que entre todos era o mais sombrio e, com ares de ancestralidade, atingia o teto: “se erguia como testemunha de uma afinidade que, em épocas remotas, pode ter unido os móveis aos imóveis (...) o aparador se assemelhava aos montes, em cujos topos ficam os templos”.⁸³

Voltando a Heidegger, como tentei enfatizar na citação, a ponte é uma coisa que é também um lugar. Lugar pelo fato de que as coisas formulam lugares no espaço. Foi assim que arquitetei as minhas estantes, pensando-as como uma ponte.

Cada estante será um objeto-lugar: objeto, assim como uma ponte é um objeto; lugar, assim como uma ponte é um lugar. As estantes terão possibilidade de conter, de propiciar habitação, mas serão outros objetos-lugares que estarão contidos nelas. São múltiplos horizontes que quero que surjam a partir de algumas fotografias, que pretendo colocar no interior da estante, além de outros objetos. Estas fotos devem funcionar como imagens dialéticas, no sentido que Walter Benjamin atribuiu a este termo. Imagens dialéticas são imagens auráticas, e, por isso mesmo, ambíguas. Como se sabe, Benjamin definiu a aura como sendo “uma trama singular de espaço e tempo”, e também como “a única aparição de uma coisa longínqua por mais próxima que possa estar”.⁸⁴ Quando temos em nossa frente uma fotografia, ela insistentemente nos persegue com a

⁸³ BENJAMIN, op. cit., 1995, p. 125.

⁸⁴ BENJAMIN, op. cit., 1994, p. 170.

idéia de que *isso-foi* (Barthes), mas ela parece invadir nosso agora, com esse passado que temos diante de nós em uma “trama singular”. Benjamin percebe, nas imagens dialéticas, uma relação entre passado e presente, próximo e distante.



Hoje acordei com uma idéia em mente, que acabaria com a dicotomia que eu mesma enfatizei, dicotomia entre continente e conteúdo. Bergson nos diz que as dualidades existem, mas que elas precisam ser vencidas teoricamente. Tinha encomendado caixinhas de madeira para inserir nelas as minhas migalhas de pano, que costurei e depois amarrei. Essas caixinhas se tornaram inúteis para o que agora pretendo, pois posso superar o problema da iconicidade da migalha enquanto representação por semelhança à migalha real, “esmigalhando” o próprio tecido, fazendo-o em pedaços e, assim, ele (tecido) seria migalha dele mesmo, seria um índice do tecido. Pensei que o tecido xadrez, cortado irregularmente em partes pequenas, poderia impregnar algumas superfícies e objetos também, buscando, como colocou Didi-Huberman, “fazer do resto assassinado um autêntico resto construído”.⁸⁵

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, op.cit., 1998, p. 254.



Fig.11: *Embrulhos*, fotografia, 2005.

2. Mesas, estantes e outros lugares...

2.1 Sobre o caráter dialético da imagem crítica

A ambigüidade é a manifestação figurada da dialética, a lei da dialética da detenção. Essa detenção é utópica e a imagem dialética é, portanto, uma imagem de sonho.

Walter Benjamin

As três estantes já estão pintadas e, como sempre, a cor utilizada é o azul. Azul cor de casa, de cotidiano e de céu. Este tom de azul acompanhou-me durante a infância. Na casa paterna, todos os móveis de madeira eram azuis e era sempre de azul que se repintava. Já na casa de minhas tias, onde passava as férias no interior, lembro-me de uma cristaleira e de uma mesa que ora eram azuis, ora verdes. A tia mais velha era encarregada de pintá-las quando a pintura envelhecia. Sempre alternava as cores, um ano pintava de azul e o outro de verde. Fazia uma faixa em tinta preta na extremidade das pernas da mesa, como se fossem pés de borracha. Foi para baixo da mesa que entrei uma vez quando senti muita saudade de casa. Não sei se a lembrança que tenho é minha mesmo, ou se formou de tanto ouvir minha tia contar essa história. Ela interpretou o ato como um sintoma da saudade, e me levou de volta para casa. Seria muito difícil para uma criança explicar, pois o sentimento, parece-me, não se resumia a um



Fig.12: *Pão e memória*, 2002

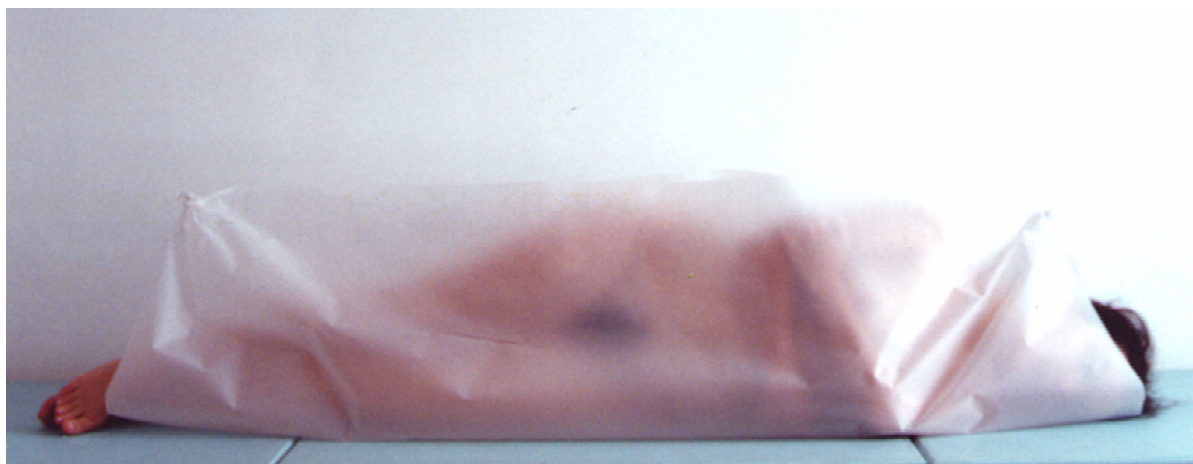


Fig.13: *Repouso*, 2002.

quero voltar para casa, mas sim ao querer estar em dois lugares ao mesmo tempo, um desejo de ubiqüidade. Talvez por isso tenha a tendência de perceber a mesa como um lugar habitável, de refúgio, ou mesmo um lugar onde se possa conviver com ambigüidades; ou, simplesmente, um lugar propício à fantasia, a uma magia do deslocamento, como um pó de *pir lim pim pim*.⁸⁶ É esse sentimento, e como agora o percebo, que tentei colocar em trabalhos como *Pão e memória* (Fig. 12) e *Repouso* (Fig.13).

Há um paradoxo entre o esconder e o mostrar, que pode ter relação com a passagem ao ato de fazer arte, a palavra revelar também mantém este paradoxo, mas de maneira mais perceptível. Não se pode dizer que a mesa seja um esconderijo muito apropriado, mas foi visto como um lugar possível à manifestação de um sentimento ambíguo, que geralmente não se encontra palavras para explicar. Esta inocência da infância, quando a criança pensa que, ao esconder o próprio rosto, ao ficar imóvel e em silêncio, é o bastante para ninguém enxergá-la, que tento retomar de um modo que somente pode ser mais artificial. A artificialidade está na arte ou no conceito? Talvez na redundância da questão. É difícil compreender que nada é tão óbvio assim, mas em meu trabalho parece que isto está, de algum modo, assimilado. Pode ser que esta característica de redundância no discurso, que teima em voltar sobre si mesmo, tenha sido acentuada em função de meu empreendimento didático: o exercício de contar uma história de vários modos distintos e, a cada recontar, uma tentativa: fisgar alguém que ainda não fora fisgado. Para tanto, pensando também os trabalhos

⁸⁶ *Pir lim pim pim* era um pó utilizado pelas personagens de um programa infantil, que assistia muito quando criança, chamado *Sítio do pica-pau amarelo*, quando queriam ser transportadas rapidamente para outros lugares, as crianças utilizavam o pó e diziam as palavras mágicas.

como flechas sem alvo determinado, vários recursos são utilizados: salientar, apontar, repetir, marcar, teimar e reinventar a cada vez o olhar. Pensar nas coisas como fenômenos, e sempre me deslocar para olhá-las; empreendimento muito difícil e que nem sempre é bem sucedido. Roland Barthes disse algo, em sua aula inaugural no Colégio de França, sobre a prática como professor, e me marcou muito: “É a um fantasma que o professor deve voltar anualmente, no momento de decidir sobre o sentido de sua viagem; desse modo, ele se desvia do lugar em que o esperam, que é o lugar do Pai, sempre morto, como se sabe; pois só o filho tem fantasmas, só o filho está vivo.”⁸⁷ Deslocamentos que Barthes de fato realizava, não somente em suas aulas – ele falava de imagens que ia retirando de seu arquivo ao sabor do acaso, o quadro final cabia ao participante fazê-lo – mas, também, nos seus textos: “(...) é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se”⁸⁸. Na noção de *punctum*, em *A câmara clara*, este deslocamento pode ser percebido como um desvio provocado por um detalhe da fotografia que punge o olho. Barthes também tinha a prática da simulação, transformava romances em lugares como maquetes imaginárias, passíveis de se habitar e percorrer. A descrição faz com que estes lugares se tornem cenários intelectuais e se abram para o *acontecimento*.⁸⁹ É a temporalidade do ato que se faz presente no ritmo da experiência.

Uma das questões da arte é o mostrar, talvez seja a mais persistente delas; paradoxalmente, a maior parte das vezes, o que ela mostra é o que ela esconde, nos colocando diante deste enigma da visão: há algo que se diz para além do que os olhos enxergam? Este talvez seja o maior dos problemas que o público enfrenta ao visitar exposições de arte contemporânea: quando se busca

⁸⁷ BARTHES, op.cit., 2002, p. 45.

⁸⁸ Ibid., p. 27.

⁸⁹ BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

encontrar uma resposta *na* obra e não *através* dela. Hélio Ferverza coloca o problema de uma forma poética e instigante: "(...) o 'mostrar', o visível de uma proposição em artes visuais, não seria como o anzol que pesca isto que não se mostra, isto que se esconde e, portanto, não é visível?"⁹⁰ Bernardo Pinto de Almeida conduz a questão para o campo da fotografia: "O que *lá está* (da fotografia), é sempre uma outra coisa do que o que vemos. Mesmo se essa alguma coisa é apenas da ordem da força com que o vento inclina uma folhagem. Fotografam-se efeitos, relações, não as próprias coisas."⁹¹ Ou como é possível encontrar em Merleau-Ponty: "achar-me-ia em grande dificuldade para dizer *onde* está o quadro que eu olho. Porquanto não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser e eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que o vejo."⁹²

Mas se a arte nos propõe refletir sobre o invisível, isso ocorre pela tradição de visibilidade que ela comporta, o que assegura que algo possa ser visto a partir dela, pois se ela passa a incluir o cotidiano, este também não é mais do que aquele das vivências invisíveis, o cotidiano mesmo se funda em uma invisibilidade:

No invisível cotidiano, sob o sistema silencioso e repetitivo das tarefas cotidianas feitas como que por hábito, o espírito alheio, numa série de operações executadas maquinalmente cujo encadeamento segue um esboço tradicional dissimulado sob a máscara da evidência primeira, empilha-se de fato uma montagem sutil de gestos, de ritos e de códigos, de ritmos e de opções, de hábitos herdados e de costumes repetidos.⁹³

⁹⁰ FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. Documento Areal 3, São Paulo: Escrituras, 2003, p.17.

⁹¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Imagem da fotografia*. Lisboa: Alvaro & Alvin, 1995, p.42.

⁹² MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1984, p. 90.

⁹³ CERTEAU, GIARD, MAYOL. *A invenção do cotidiano 2*. Petrópolis: Vozes, 2002, 1996, p. 234.

Como pensar que fotografias de pão possam fazer algum sentido além da propaganda de uma padaria, caso não incluam um contexto como o do museu ou galeria ou outro espaço institucional qualquer, que ao mesmo tempo, disfarce o seu poder e constitua, com suas paredes-parênteses, uma preparação para *tornar visível*? Ou mesmo que essa visualidade aconteça a céu aberto, sem as paredes de uma galeria, por exemplo, o trabalho por si e em si não carregaria um virtual cubo branco, como nos mostrou Brian O'Doherty?⁹⁴

Estantes, prateleiras, mesas e também molduras são suportes para melhor visualização, o que não deixa de ser uma redundância quando se trata de arte. Para Jacques Aumont, por exemplo, "a moldura-objeto, ao isolar um pedaço do campo visual singulariza-lhe a percepção, torna-a mais nítida; desempenha, além disso, papel de transição visual entre o interior e o exterior da imagem, de intermediário que permite passar não muito bruscamente do que está dentro para o que está fora."⁹⁵

Com as estantes resolvi expandir, dar mais ênfase às molduras, que já vinha utilizando em trabalhos fotográficos anteriores, de modo que elas enfatizassem o caráter objetual da fotografia. Na verdade, criar uma fusão entre dois instrumentos de visibilidade: a moldura e a estante, como se a fotografia ganhasse um corpo mais evidente, mais óbvio, pois ela já possui um corpo.

Philippe Dubois constata como prática resolutamente contemporânea, que vem ocorrendo há mais de quinze anos, a exploração do ponto de encontro entre fotografia e escultura, ou fotografia e espaço, que torna indiscerníveis os limites dos campos artístico e fotográfico. Ele nos alerta para o fato de que a fotografia

⁹⁴ Ver em O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁹⁵ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas : Papirus, 1993, p. 146.

sempre nos foi dada também como um objeto, que tem volume, densidade, consistência, matéria, mas essa característica “escultórica” da fotografia geralmente é esquecida e, quando se olha para ela, tem-se a tendência a rejeitar toda a pragmática da recepção.

Já um simples livro ou álbum de fotografias (de família ou não) pode ser descrito como uma instalação ou escultura: o álbum é de fato um volume, é um objeto tridimensional, manipulável que se pode virar e revirar, abrir e fechar, folhear e atravessar, ele apela para uma experiência física, implica de fato um espaço e uma temporalidade específicas, um paginador que ordena o dispositivo, todo um jogo de relações instituído pelo tipo de encenação das fotos no volume, um destinatário preciso cujo trabalho é atualizado pela leitura. Do mesmo modo, pode-se considerar que qualquer exposição de fotos (das paredes de uma galeria ou de um museu, como num portfólio) funciona também de acordo com esse mesmo princípio (muitas vezes) sem pesquisa particular, mas também, às vezes, de acordo com disposições mais ou menos singulares que visam produzir efeitos próprios à exposição.⁹⁶

O autor cita trabalhos artísticos que afrontaram a instalação-escultura como uma questão de agrupamento, de montagem e de serialização formal de um conjunto fotográfico. Annette Messager e Christian Boltanski têm alguns trabalhos referidos pelo autor. Acrescentaria a estes, também, obras de 1988 e 1989 de Vik Muniz.

Percebo, especificamente nesta fase de Muniz, uma proximidade com trabalhos que desenvolvi em 2002, em que a noção de foto-escultura por agrupamento tem características semelhantes. Em *Arrangements* (Fig.14), o

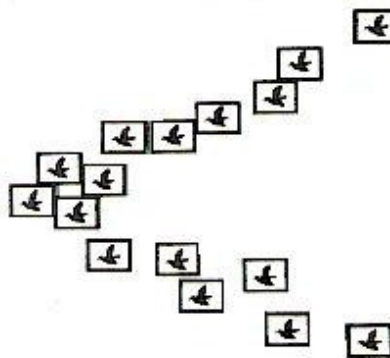


Fig. 14: Vik Muniz, *Arrangements*, 1998.

⁹⁶ DUBOIS, op. cit., 1993, p.292.

artista agrupou dezesseis fotos de um ganso canadense, a mesma foto, como se fosse um bando migratório, o que Mark Alice Durant qualificou como auto-referencialidade jocosa: "... imediatamente compreendemos a fórmula do significado, reconhecendo o padrão da natureza enquanto, simultaneamente, entendemos sua mentira." ⁹⁷ Vik Muniz é atraído pela ambigüidade e indeterminação das imagens. No caso citado, a repetição e o agrupamento dão a tônica da obra. Alguns destes aspectos aparecem no trabalho *Horizonte doméstico* (Fig.15), que realizei em 2002, onde uma forte ambigüidade visual é a característica mais marcante.

Tenho procurado, nos trabalhos atuais, enfatizar certos jogos visuais explorando outros sentidos que são estimulados pela visão. Sensações de peso e leveza, maciez e rigidez, maleabilidade e dureza, às vezes se tornam incertas a partir de uma carência visual ou mesmo de uma inversão. A visão nos fornece a crença, porém algumas imagens nos fazem vivenciar a angústia da instabilidade quando não se pode assumir um ponto de vista pré-determinado. Em *Horizonte doméstico* é o achatamento dado pelo ângulo fotografado e pela perda de certas referencialidades do objeto que provoca a sensação de estarmos diante da imagem de uma cadeia de montanhas e não da imagem repetida da parte central de um pão. Mas, ainda, a repetição da imagem favorece o equívoco, pois brinca com a noção de horizonte, um paralelo visual que Francis Ponge já havia feito no poema *O pão*:

⁹⁷ DURAND, Mark Alice. Quando o bico de um pato se transforma nas orelhas de um coelho: Vik Muniz e o alfabeto da semelhança. In: *Vik Muniz seeing is believing*, New York: Arena, 1998. p.23.



Fig. 15: *Horizonte doméstico*, 2002.

A superfície do pão é maravilhosa em primeiro lugar por causa dessa impressão quase panorâmica que dá: como se tivéssemos à nossa disposição ao alcance da mão os Alpes, o Tauro ou a Cordilheira dos Andes.

Assim, pois, uma massa amorfa a arrotar foi introduzida para nós no forno estelar, onde endurecendo se moldou em vales, cristas, ondulações, gretas... E todos esses planos logo tão nitidamente articulados, essas lajes delgadas onde a luz com aplicação deita seus fogos, – sem um olhar sequer para a moleza ignóbil subjacente.

Esse frouxo e frio subsolo que se chama miolo têm seu tecido semelhante ao das esponjas: ali folhas ou flores são como irmãs siamesas soldadas por todos os cotovelos a um tempo só. No pão amanhecido essas flores murcham e encolhem: desprendem-se então umas das outras, e a massa torna-se friável...

Mas partamo-la: pois o pão deve ser em nossa boca menos objeto de respeito que de consumo.⁹⁸

Em um recente trabalho fotográfico, busquei repetir algumas destas questões, mas ele acabou assumindo, para minha surpresa, um caráter pictórico também. Com o título *Massas* (Fig.16) situo o trabalho em um terreno indeterminado, pois quando se vê uma massa fica difícil saber ao certo qual a sua composição. Mas uma massa de pão, por exemplo, tem características que podem ser apreendidas somente pelo olhar: ela incha por causa do fermento, às vezes estouram algumas bolhas e à mínima precipitação ela murcha. A visão faz com que “não tenhamos necessidade do sentido muscular para termos a voluminosidade do mundo.”⁹⁹

⁹⁸ PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 77.

⁹⁹ MERLEAU-PONTY, op.cit. p.91.



Fig. 16: *Massas*, 2005.

Porém, estas características são movimentos que se desenvolvem no tempo. Quando o ato fotográfico acontece, ele suspende este percurso, mas como nossa memória guarda a lembrança de todo o processo, a foto funciona como um índice, lembramos ou imaginamos o que aconteceu antes, e o que pode acontecer depois. Mas *massas* é também um termo muito utilizado na pintura, para descrever um adensamento pictórico. Na perda de referencialidade do objeto, o trabalho pode ser visualizado como uma abstração. Se for capturado pela superfície ou pensado como um mapa, as massas podem indicar zonas de densidades ou ilhotas; em paralelo com a pintura, densidades onde *massas* de tinta e cor encontram-se depositadas. Na fotografia não há nada depositado, não há massas, ou melhor, há depósito de luz, algo imaterial que se forma por contato.

O abstrato pode abandonar o visível e reencontrar o tátil. A carta de identidade, um pouco fluida e como que elástica, segue o mapa delicado do tato. Esquece a geometria pela topologia; esquece a geometria pela geografia; esquece o ponto de vista, a representação, pelos montes, estreitos, blocos, planos projetivos, bordas que vêm ao contato, à contingência. (...) Assim o visível diz mais que o visível. Não há palavra de ordem do contato para designar um intocável, intangível, em um sentido próximo desse invisível presente ou ausente no visto e complementar a ele, abstrato dele, encarnado em sua carne. (...) A alma intacta encanta o tato, como o invisível de topologia povoa e ilumina o visível da experiência, do interior.¹⁰⁰

Neste trabalho, a imagem não sofreu um achatamento, sombras denunciam o volume do referente. Como as massas foram fotografadas sobre uma mesa, em posição horizontal, a verticalidade que a foto assume quando vai para a parede, também gera ambigüidades visuais. Elas não escorrem, não pendem, ficam inertes sobre a parede, elas se prendem não ao espaço, mas é um

¹⁰⁰ SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*: filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2001, p.20.

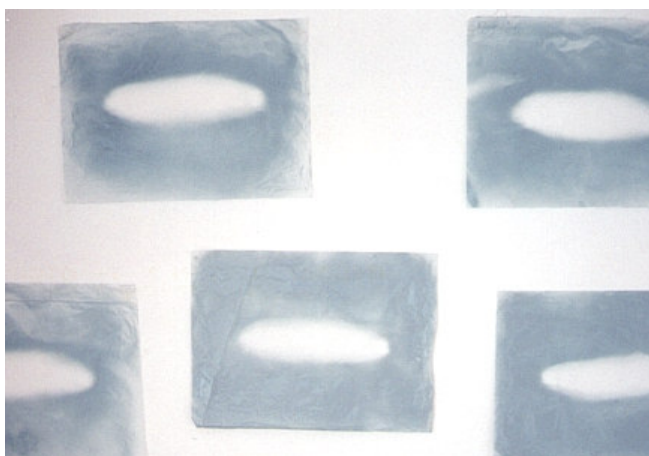


Fig. 17: *Exercício experimental*, 2001.

instante fotográfico que as mantém e as enquadra. Por isso, penso que estas imagens são um pouco irritantes, incômodas. Com um fundo azul elas ironicamente brincam com a lembrança de nuvens; a ironia aparece no índice que, pela memória, nos faz rapidamente constatar que são pesadas demais para flutuarem como nuvens.

Em uma das experimentações que realizei em 2001, utilizei o pão como máscara, colocando-o sobre o papel manteiga e borrifando com tinta automotiva azul-geladeira; ao retirar o pão, imediatamente associei a imagem a uma nuvem. A partir desta experiência, realizei a mesma ação sucessivamente, e depois fixei na parede para observar (Fig. 17). A imagem resultante é indicial, pois a marca revelada pela ausência do objeto é um indício de que ele esteve ali, embora não fique evidente que o objeto seja um pão. Esta ambigüidade me interessou. Acredito que em um primeiro momento somos levados, pela tradição do olhar, a ver a imagem como representação e, neste sentido, a alusão a nuvens é mais evidente; mas quando nos damos conta de que o que vemos como imagem é um vazio e, dessa maneira, desconfiamos da máscara, passamos a pensá-la como ato. Sendo assim, a idéia de vincular o pão à imagem de nuvens às vezes retorna; ora é o pão inteiro que remete à nuvem, ora é apenas o miolo. Há uma pintura de René Magritte que chama muito minha atenção por trazer algo em comum com esta experimentação que fiz (Fig.17) e com o trabalho *Massas* (Fig.16): mostrar o pão como nuvem. Em *A lenda áurea* (Fig.18), a textura do pão

incorpora a concretude de um muro, como este que aparece em primeiro plano, inserindo ainda mais dureza e peso à representação dos pães que curiosamente flutuam.

No trabalho *Tão simples como habitar coisas* (Fig. 8), coloquei pequenas bolas de algodão azul dentro de duas caixas expostas verticalmente na prateleira superior da estante; pelo volume elas se



Fig.18: René Magritte, *A Lenda Áurea*, 1958.

projetam um pouco para frente da caixa. O algodão é um material a que recorreram diversos artistas e seguidamente aparece na arte contemporânea. Alguns artistas que o utilizaram foram: Piero Manzoni, Marcel Broodthaers, Lygia Pape, Cildo Meirelles, Waltércio Caldas, Vik Muniz e Marepe. Os dois últimos utilizaram o algodão em fotografias e o último utilizou o algodão-doce. Alguns buscavam a referência da nuvem, e a outros importava a imaterialidade, a leveza, o monocromo como antítese do excesso, ou todos estes aspectos juntos, em que sentidos semióticos e sentidos sensoriais se dialetizam. Marcel Broodthaers e Lygia Pape fazem citação a Magritte. Cildo Meirelles, em seu *Um sanduíche muito branco* (1966), utilizou o algodão como recheio de um pãozinho francês.

Com o algodão guardado em duas caixinhas, busquei enfatizar a idéia de céu aprisionado e, aliado a isto, gostaria de salientar também a relação interioridade e exterioridade. Se cortasse os bicos do pão e os colocasse virados para frente, como as caixas, ficaria bastante óbvia a relação. Mas como pretendia também outras relações não o fiz. A intenção não é apenas falar do céu; além disso, todas as obras que acabei de citar estão em meu imaginário,

contaminando-me. As relações formais se realizariam dialeticamente: ora o algodão remete à nuvem, ora ao miolo do pão. Talvez não seja possível fazer uma leitura integrando as três partes, mas criar paralelos entre elas. Os azuis também redundam, pois o algodão poderia ser branco, mas não o é, o que tornaria o trabalho totalmente diferente. O algodão sendo azul, a meu ver, não impede que vejamos nuvem ou miolo de pão, mas em contrapartida torna o

trabalho um *continuum*: o olhar não sofre rupturas, segue sempre adiante em suas relações.

Um trabalho realizado pelo artista Marcel Broodthaers, em 1966, com base nas pinturas de René Magritte, chamado *Condenação de Magritte* (Fig.19), faz um percurso em que amplia a reflexão até a auto-reflexão, uma passagem da pintura ao objeto, em que a ironia permanece e também a sensualidade: se a pintura de uma nuvem, não é uma nuvem, um algodão é um algodão! Uma passagem da transcendência à imanência, ou talvez, uma imanência transcendente.



Fig.19: Marcel Broodthaers, *Condenação de Magritte*, 1966.

Em *Tão simples como habitar coisas* (Fig.8), poucos elementos se multiplicam em suas possíveis relações. Quando realizei este trabalho, já estava pensando sobre a dialética. Embora a estante tenha três andares, as ligações, ora formais, ora conceituais, parecem acontecer de um modo dual. Formais quando percebemos que alguns recursos são repetidos: mesma moldura, mesmo tecido, mesmo peso, mesma densidade, mesma cor. Ou conceituais: vida/morte,

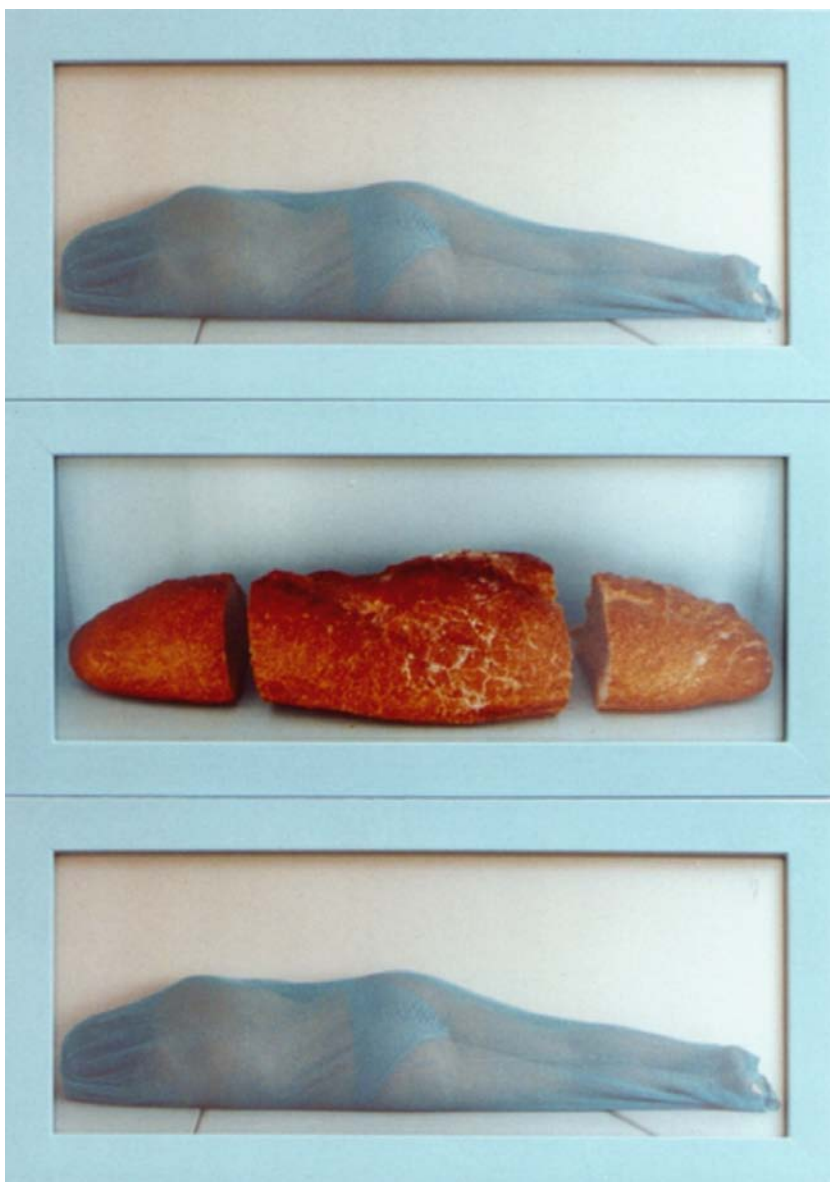


Fig. 20: *Horizonte doméstico II*, 2003.

céu/terra, imagem/objeto, real/virtual, interioridade/exterioridade... Enquanto estabelecemos relações entre os outros dois, tudo se passa como se o terceiro elemento sempre ficasse de fora, a não ser quando nos aquietamos pela possibilidade vislumbrada de que todos os elementos são lugares *entre* e podem funcionar como horizontes.

A partir deste momento, venho pensando que a dialética é um foco que está presente como um processo de organização do pensamento, e me influencia na realização dos trabalhos; mas o que realmente resulta é uma ambivalência próxima do sonho: “a ambivalência é a lei da dialética em estado de repouso”.¹⁰¹ Isto porque percebo, em alguns trabalhos realizados, que a dialética está em estado de latência, quase como uma proposição ao espectador: deixar-se conduzir por um processo dialético seria opção dele, apenas dei o primeiro passo. Por exemplo, no trabalho *Horizonte doméstico II* (Fig.20), justaposto três fotografias verticalmente. A fotografia situada ao centro mostra um pão dividido em três partes. As outras duas, onde aparece uma mulher deitada de costas, sobre um suporte azul dividido em três partes, com uma veste tramada em crochê com linha azul, são cópias iguais. Dividi o pão antes de fotografá-lo, mas todas suas partes continuam ali, sugerindo que perceber a semelhança entre imagens seria tão simples como perceber o pão inteiro, ou como juntar três mesas para que nelas seja possível acolher um corpo em repouso. Porém, perceber a semelhança entre as imagens busca provocar quem observa a aceitar o vínculo entre pão e pessoa, entre coisa e indivíduo, elementos muitas vezes vistos em contraposição. Eu ajudo, induzo, salientando o caráter de imobilidade no ser que está totalmente inerte e petrificado pela fotografia, escondendo o rosto, a identidade. Também atrapalho, emoldurando as fotografias para que

¹⁰¹ BENJAMIN, op. cit., 1993, p. 59

nelas as passagens necessitem de empenho. Se o pão, por se situar no meio, funciona como um horizonte que liga, ele é também um lugar inesgotável, que se transforma à medida que entramos nele. Seccionando o pão, tentei fazer uma demonstração como aquelas que encontramos em livros de ciência, que indicam as partes internas das frutas, por exemplo. Aqui não precisa indicação, pois o corte, por si mesmo, revela que a superfície não é a única fonte de interesse; assim como o indivíduo que, quando se transforma em horizonte, é fronteira onde tudo termina e volta a começar. Interioridade, neste sentido, não é própria do indivíduo, nem exterioridade é própria da coisa. Indivíduo e coisa são, neste trabalho, horizontes.

Decidi, então, evidenciar a dialética como um conceito operacional guia para tratar de meu processo de criação. Dialética do interior e do exterior, do passado e do presente, do próximo e do distante, do sujeito e do objeto, do objeto e do lugar, da imanência e da transcendência, da fotografia e do objeto, do texto e da obra, e a lista talvez não termine por aí. Para Hegel a dialética é um processo: “no saber absoluto, temos uma multiplicidade de pensamentos, articulados segundo um único princípio, o da dialética de seu processo”.¹⁰² Sendo a dialética um processo¹⁰³, a própria prática já é dialética e o próprio conceito é dialético, não é algo que opera a passagem e sim a passagem em si mesma. Neste sentido, o interior se abre, o exterior se fecha e a exploração e todo o resto é resultado destes prolongamentos: o próximo se torna distante e o distante se aproxima; o sujeito é explorado como “outro” e o objeto como um sujeito; o objeto se torna um lugar possível de ser habitado. A fotografia é recurso para pensar o objeto e o lugar, o dentro e o fora, o tempo retido e o tempo processado e o texto, como narrativa, se abre em sua incompletude para o não

¹⁰² ROSENFELD, Denis. *Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.62.

¹⁰³ Apesar de que para Hegel a dialética desemboca em uma síntese, aqui não há síntese.

dito. O pensamento é a prática e a prática advém do próprio pensar. Como o conceito operacional se apresenta como ponto de ligação entre a prática e a teoria e evidencia uma forma de pensar e de agir, aqui, não há ligação, somente o desenrolar de um processo de pensamento que tem duas faces, a reflexão e o fazer. Para Didi-Huberman, a dialética não é feita para resolver contradições, com o jogo ela ultrapassa a oposição do visível e do legível: “não há, portanto, ‘síntese’ a não ser inquietada por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe”.¹⁰⁴

Didi-Huberman pensa a dialética a partir de Georges Bataille; este, por sua vez, às vezes está com Hegel, outras contra Hegel. Bataille propõe como percurso dialético: tese, antítese e sintoma; ou como movimento do informe: forma, antiforma, sintoma. Ele substitui a síntese pelo sintoma, o que provoca uma abertura escandalosa. Esta dialética da sedução provoca um movimento de vai-e-vem, do ideal ao catastrófico e vice-versa, que acaba por desembocar em um sintoma do ver: aquele que faz *arregalar os olhos*.¹⁰⁵ Mas o sintoma aqui é muito mais trivial e inofensivo que aquele da psicanálise, segundo Didi-Huberman. Ele tende a suspender a estética idealista em seu arrebatamento pelas coisas elevadas e chama para aquilo que se quer ignorar, a saber, o sofrimento de uma existência ignóbil: a violência dos órgãos, os simples espasmos do rir ou a inquietude sexual, tudo isto, imanências. O vai-e-vem é o ir e vir da imanência à transcendência, se apresenta aos sentidos como uma possessão da ubiqüidade. Em lugar da palavra sintoma, Bataille também utiliza, não propriamente como sinônimo, mas como uma “economia sintomal das formas”, as palavras:

¹⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, op.cit., 1998, p.117.

¹⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, Une dialectique “symptomale”, ou comment toucher au plus bas. In: *La ressemblance informe*. Paris: Macula, 1995.

extravagância positiva, exasperação das formas, metamorfose, vai-e-vem, repercussão, alteração, decomposição, excesso, experiência, transgressão. Deste modo, o estilo não é um *fazer elegante*, como demonstra muitas vezes a história da arte, mas um estado de coisas essenciais, uma *coisa do ser* visualmente manifesta: a catástrofe das formas acadêmicas para as *formas dementes*.

Em função da dialética, retornei à estante. Agora é um conjunto de três, com três compartimentos cada. Senti esse objeto como um lugar propício para movimentos e percursos do olhar. Com as estantes, é o caráter de objeto-lugar, caráter esse presente na fotografia, como descreve Dubois, que busco salientar. As estantes criam lugares. Diferente de *Tão simples como habitar coisas* (fig.8), procurei uma relação tríade desta vez. Os três compartimentos da estante devem fazer reverberar em conjunto, uma constelação de idéias pulsantes. Cada uma das estantes acolhe duas fotografias e tem um espaço maior na parte central, reservado para a colocação de outros objetos. É na confecção destes objetos que estou trabalhando no momento. A idéia já foi concebida, porém é preciso testar para ver se visualmente e plasticamente vai ter um bom resultado. Mas o que seria um bom resultado? Depois do projeto, muitas etapas ainda devem ser consideradas para o sucesso ou fracasso do trabalho. As fotografias devem se adaptar perfeitamente às estantes como encaixes. Devem criar uma relação entre elas e o objeto que será inserido. As estantes ainda devem criar uma situação no espaço em que serão colocadas, levando em consideração, também, que elas vão criar uma relação corporal com o observador. O bom resultado é a conciliação de várias situações e para isto uma idéia maior deve estar presente, a das condições gerais de habitação destes objetos-lugares.

Alguns artistas articulam a noção de deslocamento como conceito ligado ao trabalho da instalação, criando um trabalho, móbil, articulável, extensível, por

exemplo. No caso da artista Patrícia Franca, estas condições geram sempre novas situações de nomadismo e sedentarismo dialetizados.

Podemos falar de um arrançamento, de segmentos de vida oriundos de um caminhar afetivo e mental, de um desejo de se chegar em algum lugar com as famílias de objetos e de se penetrar os espaços. Curiosa viagem na verdade, com estes objetos que procuram seus lugares adequados, que se personificam, que vão criar as diferenças e repetições nas transformações de suas faces e de seus efeitos surdos segundo esse ou aquele acomodamento, disposição, lugar, exposição. Acordos para encontrar, entendimentos para estabelecer entre o lugar e o trabalho; redefinir os espaços, percorrê-los: tais são os lances.¹⁰⁶

A ênfase dos objetos é a de uma dialética da superfície e do volume, do objeto e do lugar, do próximo e do distante. Duas estantes deverão conter objetos confeccionados com tecido xadrez, azul e branco, nos quais, assim como nas migalhas, faço alusão à toalha de mesa.

Já havia utilizado este tecido em uma exposição que realizei em 2002. Naquela ocasião, medi algumas saliências de portas e marcos, pouco notados do lugar; um prédio antigo onde está situado o Museu da Imagem e do Som de Curitiba. Cortei e costurei os tecidos no tamanho exato destas saliências e os coleí nelas, criando zonas sutis de tensão que foram percebidas somente pelos visitantes mais atentos (Fig.21). Ao criar pontuações no lugar com a *superfície-toalha*, pude enfatizá-lo como um ambiente de

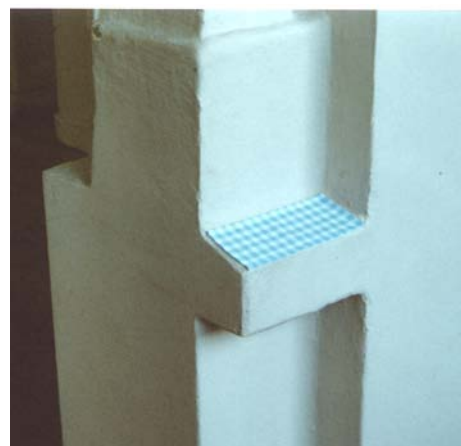


Fig. 21 :Intervenção no Museu da Imagem e do Som de Curitiba, 2002.

¹⁰⁶ FRANCA, op.cit., 2004, p.58.

encontro e cumplicidade, como o da mesa de refeições: dividir este espaço é de certo modo um convite a uma aproximação mais íntima, como colocou Michel de Certeau:

A mesa é uma *máquina social* complicada, mas também eficaz: ela faz falar, 'vai-se a mesa' para confessar o que se gostaria de calar(...) O odor acentuado da comida quente, a proximidade do corpo do/a conviva, seu perfume despertando o olfato, tudo isto estimula suas percepções e suas associações, fazendo-o imaginar outros cheiros sedutores, perfumes secretos do corpo nu, tornando-se finalmente tão próximo (...) a mesa é um lugar de prazer: esta descoberta já é bem antiga, mas conserva sua verdade e seu segredo, pois comer sempre é bem mais que comer.¹⁰⁷

O tecido retorna nas estantes, mas agora ele próprio dá forma ao objeto e não apenas o recobre. Os objetos são enfatizados no volume, pelas suas possibilidades de expansão e retração. Dobras e volume sugerem a contenção de um recheio (fibra) que tende a tencionar a superfície-pele. Isto reforça a percepção dos objetos como extensão espacial; ou talvez, pelo contrário, forçamos a perceber uma retração da superfície. Para fazer o primeiro deles (Fig.22), imaginei uma toalha de mesa que lembrasse um colchonete, isto porque muitas vezes imagino a mesa como um lugar onde um corpo pode habitar. Didi-Huberman fala desta relação que criamos com os objetos, testando-os, comparando-os com a medida do nosso próprio corpo. Isto é bem perceptível na mão, que muitas vezes utilizamos como instrumento medidor. Nas fotografias fixadas na primeira estante, a mão parece encontrar um lugar de dimensões quase exatas para sua acomodação: o aconchegante interior de um pão.

¹⁰⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2003, pp. 266-267.



Fig. 22: *Estante-sandúiche I*, 2005.

Para Henri Bergson, nosso corpo tende a produzir um corte nas imagens que se proliferam a partir dos objetos do mundo, o corpo é uma imagem entre outras, porém, a última das imagens, e, quando se chega a ela, há um corte instantâneo no devir, “neste corte nosso corpo ocupa o centro”. É então, “na forma de dispositivos motores, que ele pode armazenar a ação do passado”, deste modo o passado sobrevive de duas formas distintas: “em mecanismos motores e em lembranças independentes”. A memória entraria nessas relações, e é em forma de memória-ato que ela encena o passado. Bergson difere duas memórias, a primeira registra os acontecimentos da vida sob forma de imagens-lembrança, uma representação, e a segunda é uma lembrança-ação, que se prolonga em um movimento de renovação do ato e cria novas disposições para agir, formulando inúmeras reações às excitações exteriores – “ela é vivida, ela é ‘agida’ mais do que representada”. E, se esta última merece ainda o nome de memória, “já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente.”¹⁰⁸

Quando as pessoas se dirigem a mim, para falar sobre o meu trabalho, elas o fazem sempre sob a forma da narrativa de uma vivência experimentada, é uma imagem em movimento que surge a partir de minhas imagens estáticas.

Os objetos articulam relações de verticalidade com as imagens fotográficas. Na estante em que inseri o colchonete-toalha, coloquei duas imagens (Fig. 22), que é a mesma fotografia invertida de uma mão que se acomoda no interior de um pão. Assim como em um sanduíche, em que o recheio muitas vezes projeta-se para fora, o dedo mínimo escapa para o exterior. Pelo fato de o pão se mostrar pouco crocante, percebe-se que não é muito novo, porém ainda não está enrijecido pelo envelhecimento. A qualidade salientada pelo

¹⁰⁸ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.89.

momento do ato fotográfico é aquela que, em um intervalo, caracteriza a sua maciez. Há, é claro, uma inversão da mão que funciona como instrumento para pegar um objeto: aqui é o objeto que pega e acolhe o humano, mas a mão como termômetro das sensações está enfatizada, sendo que foi ela que outrora amassou o pão:

O corpo nem sempre, nem em toda parte, sabe jogar bola. Existem dois lugares onde esta contingência não entra. Toco meu ombro com minha mão, e não posso fazer com que meu ombro toque minha mão. Em relação à mão, a boca, o ombro ainda é um objeto do mundo. Falta-lhe um objeto bruto, rocha, tronco de árvore, cascata, para que volte a ser sujeito.¹⁰⁹

O trabalho inteiro funciona como um índice fotográfico, um índice que se desdobra: a estante pode ser vista como um sanduíche, por causa de sua verticalidade, de seus andares; a mesma imagem se repete em cima e em baixo, contendo no centro um "recheio"; esse que se projeta nas dobras da forma espiral, que são pressionadas e pressionam as paredes da estante e que também tendem a "escapar" para frente. Ainda temos "dobras" formais e conceituais. O tecido-toalha, que é uma superfície que se transforma em cama, ganha volume e provoca a sensação de aconchego por sua possibilidade de envolver, enfatizando assim o contato e o repouso. Não somente o pão pode se tornar habitáculo, mas a estante também pode ser testada nestes termos, e a mesa inteira pode surgir como parte de um desdobramento metonímico, nos levando a pensar que ela pode servir como lugar para repouso de um corpo. Nesse momento será também possível lembrarmos da morte? Das três estantes esta é a única que está totalmente pronta, as fotografias que serão colocadas nas outras duas já foram

¹⁰⁹ SERRES, op.cit., p.17.

realizadas, mas os objetos ainda não. Intercalo a produção dos elementos centrais das estantes.

Para a segunda estante (Fig. 23), estou fazendo pequenos objetos almofadados em forma de dedos. Os tamanhos são variáveis, alguns se prolongam para fora, outros ficam curtos. Uma das pontas é arredondada, aquela que fica para fora, a que ficará para dentro é reta. Costurei todos estes objetos na máquina de costura e depois recheei com fibra.

O tecido é o xadrez azul e branco, mas agora é uma malha, pois tendo ela elasticidade, se torna mais apropriada para este tipo de costura. Nesta estante as duas fotografias, que também ficam uma acima e outra abaixo, são diferentes uma da outra. Na fotografia de cima, o pão aparece *in natura*, a mão que geralmente sova a massa está envolvida por ela, e dois dedos em ângulo frontal afundam na massa revelando sua característica mole. Há mais elasticidade neste trabalho. O peso e a densidade da massa crua fornecem um outro tipo de envolvimento, um pouco distinto do anterior, a sensação que tenho é a de peles que se tocam mutuamente, a fusão parece ser maior:

A pele é uma variedade de contingência: nela, por ela, com ela tocamos o mundo e o meu corpo, o que sente e o que é sentido, ela define sua borda comum. Contingência quer dizer tangência comum: mundo e corpo cortam-se nela, acariciam-se nela. Não gosto de dizer meio como lugar onde meu corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim. A pele intervém em várias coisas do mundo e faz que se misturem.¹¹⁰

¹¹⁰ SERRES, op. cit., p. 77.



Fig. 23: *Estante-sandúiche II*, 2005.

Na fotografia que fica na parte de baixo, apenas a massa aparece, uma textura característica e uma marca pontual indica que um dedo acabara de pressioná-la. A fotografia registrou esse índice pontual efêmero, formulando uma espécie de narrativa entre as duas fotos, que se desenvolve pela seqüência de cima para baixo. Quer dizer, somos levados a ver nas fotos um movimento de retirada da mão, restando a marca do dedo, momento no qual essa massa se abre em um território explorado pelo tato.

Um espaço de sensualidade e erotismo se formula, e isso se dá pela possibilidade da exploração tátil, que é apenas demonstrada e percebida pela memória, reforçada inevitavelmente pela semelhança que a massa tem com o corpo. A mão que aparece na fotografia é de minha mãe. Ela estava nas proximidades quando realizava o trabalho, então a chamei para emprestar sua mão à fotografia. As implicações psicanalíticas advindas desta atuação são muitas e profundas, mas não há necessidade de explorá-las aqui. Mas penso que talvez seja significativo o fato de que muitas vezes, quando criança ficava em torno de minha mãe enquanto ela preparava massas para pães ou pastéis, fato que aguçava minha imaginação infantil. Com relação a isso, Michel de Certeau diz:

A criança olha, observa os movimentos da mãe, admira a força das mãos que preparam a massa; o mistério da bolinha de fermento que sobe no copo de água a fascina; aprecia em silêncio a habilidade da faquinha que vem com o ligeiro gesto retirar o excesso de massa das bordas da fôrma de torta; (...)A cozinha é parte essencial de sua aprendizagem sensorial e motora: tirar a criança da cozinha – dizia Bachelard – é condená-la a um exílio que a afasta de sonhos que jamais conhecerá. Os valores oníricos dos alimentos se ativam quando se acompanha a sua preparação (...) Feliz o homem, que em criança, ficava em volta da dona de casa.¹¹¹

¹¹¹ CERTEAU, op.cit., p. 259.

Atualmente, por causa de uma doença que debilita o corpo, já não há mais força nas mãos de minha mãe. Às vezes, então, quando vou a sua casa, sovo as massas, enquanto ela me controla para ver se não esqueci nenhum ingrediente da receita.

Há toda uma sensualidade no ato de sovar massas de pão, a força de um corpo incidindo sobre o outro, algo que somente percebi quando resolvi experimentar fazer a massa do pão pela primeira vez. No caso da estante em questão, os objetos – os “dedos” – reforçam o erotismo das imagens. Eles apontam. Apontam para o exterior do objeto, apontam para quem está olhando, enfatizando a idéia de que somos olhados pelo objeto (e desejados por ele?), ele nos *indica*. Mas a dialética está em estado de suspensão, para que o olhante, aquele que olha, possa de fato realizá-la a seu modo.

Nesse sentido, a dialética nunca é síntese. Fugindo um pouco da negativização das leituras hegelianas, Didi-Huberman coloca: “Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e dos *sentidos* (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios)”. E ainda: “Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*”.

Embora esteja falando de objetos que têm uma fisicalidade, uma forma fixa e uma imagem estática, estes objetos carregam características que geram ambigüidades (pela conjunção de elementos díspares que normalmente não estariam agrupados), uma potencialidade que a meu ver desencadeia no observador um movimento imaginativo e rememorativo. O movimento que me interessa está na potência do pensamento, mas estas imagens muitas vezes se fixam em uma constelação; é neste ponto que, para Walter Benjamin, acontece a

imagem dialética, que é dialética em suspensão, momento em que ocorre a cesura.

Isso acontece em alguns momentos, quando após um acúmulo de leitura consigo enxergar vários textos que li como uma constelação, o que é bem diferente de uma síntese. As teorias aparecem lado a lado, mantendo suas ambivalências. Tenho buscado trazer este aspecto para as imagens, para os objetos e para o texto que construo, tentando manter certas contradições e uma temporalidade também ambígua, em que presente, passado e futuro se confundem. Penso que uma constelação é de certo modo uma intimidade, um modo de ver único e momentâneo; que tende ao fracasso em uma descrição, mas mantém uma certa potência em uma narrativa aberta. Por isso busco intercalar descrição e narração.

Ricardo Timm de Souza, em um ensaio sobre o pensamento de Emmanuel Lévinas, mostra os limites da descrição fenomenológica, e o impasse a que ela chega quando não é dado perceber a alteridade do outro: “na precipitação metafenomenológica do instante inigualável, não há palavra de que lançar mão; a luta pela aniquilação da alteridade do Outro é uma luta eminentemente *muda*. E a metafenomenologia é, em certa dimensão, a arte da aproximação de atos éticos, ainda que mudos”. Justamente, os limites da descrição atingem o paradoxo apontado por Merleau-Ponty: “Não podemos permanecer nesta alternativa entre não compreender nada do sujeito ou não compreender nada do objeto. É preciso que reencontremos a origem do objeto no próprio coração de nossa experiência, que descrevamos a aparição do ser e compreendamos como paradoxalmente há, *para nós*, o *em si*.”¹¹² Sim, há o *em si para nós*, mas há

²⁴ MERLEAU-PONTY, op.cit. ,1999, p.110-111.

também a excepcionalidade do acontecimento-limite, abrindo-se assim uma brecha na ordem ontológica.

A ambigüidade das imagens faz com que elas não se resolvam nunca como discurso, mas se coloquem em estado de suspensão, em que o olhante é levado a desencadear seu próprio percurso metonímico.

Mais cinco dedos e finalizo a segunda estante...

A terceira estante (Fig. 24), do mesmo modo que as outras, tem duas fotos intercaladas acima e abaixo da parte central. Desta vez é somente um pão que aparece. O pão fora cortado ao meio como se fosse para fazer um sanduíche. Fotografei, separadamente, a parte de cima e a parte de baixo do pão, as duas sobre uma mesa azul. No meio, o recheio: papel-manteiga.

Ainda não terminei de cortar todas as folhas necessárias para encher a estante, corto várias folhas juntas, com estilete, na medida quase exata do espaço interno – as folhas ficarão apenas um centímetro para fora. O corte é sempre um pouco irregular, com imprecisões e ranhuras no papel. Papel manteiga é certamente um bom recheio para fotografias de pão. Tem algo curioso no modo como as fotografias estão colocadas na estante. Curioso sob um certo aspecto, pois muitas molduras têm este modo de apresentação. Como as fotos foram postas bem à frente da prateleira, percebemos que há um espaço interno atrás da fotografia que pode levar a suspeita de que não fora preenchido, de que está vazio. São as folhas de papel-manteiga que tornam este dado, de repente, perceptível, ou melhor, consciente. Pois os papéis nos trazem a possibilidade de pensar a foto também como um papel, uma superfície que foi levantada e muito bem encaixada na moldura da estante, projetada para fins de uma visualização clara; do mesmo modo o ângulo frontal preciso se dirige para



Fig. 24: *Estante-sandúiche III*, 2005.

uma visualização objetiva. Também neste caso há uma inversão: o papel memorável que outrora fora utilizado para enrolar o pão, apresenta-se agora como recheio do pão. O fora vira o dentro, novamente.

Como não me satisfiz com os papéis do jeito que estavam, além de terem deixado a estante muito pesada, resolvi amassar cada um deles. O resultado me surpreendeu, pois ficou mais significativo do que havia pensado antes. Além do que, o ato de amassar reforça a idéia do objeto-índice: um passado inscrito no gesto aparece sob a forma corrugada do papel, e a forma encontra uma maior proximidade com as outras duas estantes e também com vários outros trabalhos que já havia realizado. O paradigma da colocação do papel, que não me deixava encontrar outra solução, está relacionado a um trabalho de Felix Gonzales-Torres (Fig.25), uma imagem que vi em um livro, e desde então não me saiu mais da mente. A obra realizada em 1990, consiste em uma pilha de papéis azuis, em que o visitante pode levar consigo uma folha:

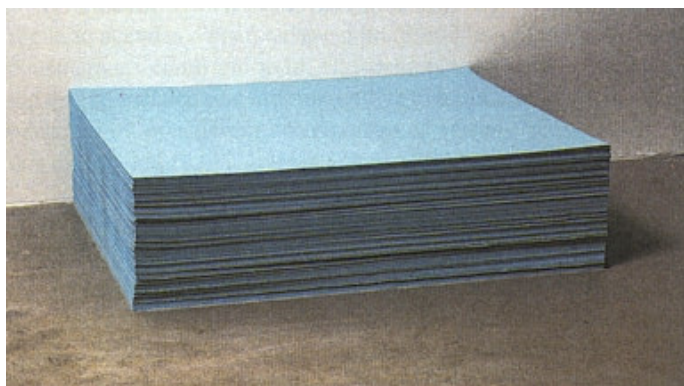


Fig. 25: Felix Gonzalez-Torres, "Sem título" (Lover Boy), 1990.

... é em papel azul – azul de menino, de céu azul, azul-celeste; a arte ainda se ocupa da beleza, da expectativa e da transcendência. Se quiser, você pode pegar uma folha do topo da pilha, para consumir não apenas com o corpo da arte, mas também o corpo do artista. As implicações são religiosas e sacramentais, pois a pilha, constantemente completada, não vai se esgotar. Mas o que fazer com um pedaço de papel, depois de chegar em casa, para conservá-lo aberto e cheio de possibilidades como quando estava na pilha?¹¹³

¹¹³ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 233.

Venho utilizando o papel manteiga já faz algum tempo. Em um desenho muito simples que realizei em 2001 (Fig. 26), o *subjéttil* era o papel manteiga. Refiro-me a este desenho como inaugural, de certo modo, pois foi a partir dele que comecei a trabalhar com o pão e a realizar fotografias de pão. Penso nele como um *subjéttil*, no sentido investigado por Jacques Derrida, a partir do modo como Antonin Artaud utilizava a palavra.¹¹⁴

Deste modo, *subjéttil* seria o suporte e também a superfície, aquilo que opera sentido antes mesmo do sentido ser dado. Derrida conta que Artaud, em uma carta a um amigo termina-a desta maneira: "Incluo nesta um desenho ruim em que isso que se chama o subjéttil me traiu".¹¹⁵ Tornando-se o desenho demasiado

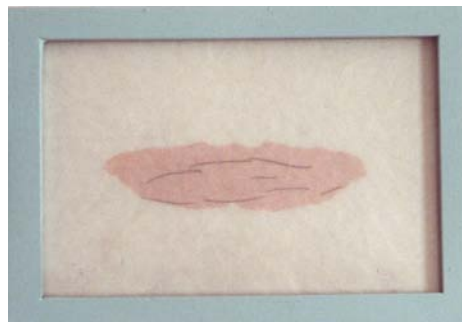


Fig.26: *Sem título*, 2000.

revelador, Artaud teria arrancado e destruído aquela parte. Derrida desenvolve as inúmeras implicações da noção de *subjéttil*, mostrando que ele não é nem alguma coisa nem alguém, isto porque "ele não constitui o objeto de nenhum saber, e porque pode trair, ignorar o chamamento, ou chamar antes mesmo que seja chamado, antes mesmo que receba seu nome. No instante em que nasce, em que ainda não é – e o desenho de Artaud situa esse ato de força – um subjéttil chama e às vezes trai".¹¹⁶

Quanto aquele sentimento de origem, relacionado ao desenho, podemos pensar no sentido dado por Éliane Chiron:

¹¹⁴ DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena (desenhos). *Enlouquecer o subjéttil*. São Paulo: Unesp, Imprensa Oficial, Ateliê Editorial, 1998, p.25.

¹¹⁵ Ibid., p. 23.

¹¹⁶ Ibid., p. 25

É em uma temporalidade constituída dos instantes conscientes, isto é, dos começos de todos os gestos, que se desenvolve a tensão criadora. O desenho constituído de uma sucessão infinita de gestos de começo ensiná-nos isso. (...) Se o prazer criador advém no momento do gesto como começo, ele é dialetizado pelo passado, mas também pelo futuro. A tensão que o caracteriza vincula-o ao passado e o projeta no futuro. É por isso que, puxado para trás sem o saber, ele antecipa outro tanto o futuro.¹¹⁷

Já venho trabalhando há mais tempo com a fotografia, pois para cada uma das pinturas que realizei, em 1994, ano em que me graduei, havia realizado uma fotografia de banheiro. Naquela época, objetos domésticos já me interessavam, e havia me fixado nos objetos de banheiro. Era uma forma de lembrar um espaço íntimo de minha infância e adolescência, em que os objetos eram testemunhas silenciosas. Quanto ao desenho, realizei-o de um modo totalmente desprezioso. Quando terminei, amassei a folha para jogar fora, arrependendo-me desamassei e a sobrepus a um pedaço de papel de seda rasgado, portanto, irregular, que tinha uma coloração rosada; não tive a intenção de representar, pelo menos conscientemente, mas vendo-o pronto, uma das relações que fiz foi com a imagem de um pão. Considero a forma resultante ambígua e muito sugestiva; é simples, mas ao mesmo tempo remete a muitas outras imagens. O pão apareceu em meio a um turbilhão de reminiscências desencadeadas por um desenho. Neste sentido, parece que busco no objeto o seu potencial de transitoriedade, algo parecido com o que coloquei no desenho. Encontro no pão um certo poder de alteridade, que me faz percebê-lo com qualidades semelhantes à de um cubo, assim como foi descrito por Didi-Huberman. O pão, assim como o cubo, apresenta uma "calma estatura de monumento" e podemos dizer dele que está "sempre caído" e, ao mesmo tempo,

¹¹⁷ CHIRON, Eliane. Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho. In: *Revista Porto Arte*, nº 21, p.22, 2004.

que também está “sempre erigido”, sendo que, para mim, ele se presta a intermináveis jogos visuais e conceituais.¹¹⁸ Com esse desenho também foi à primeira vez que utilizei a moldura azul.

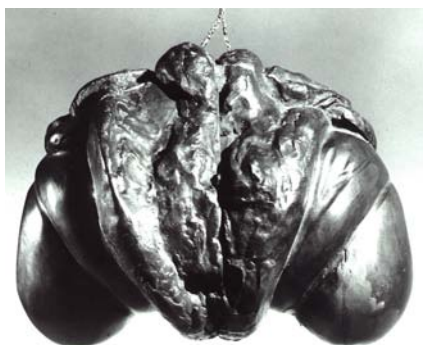


Fig.27: Louise Bourgeois, *Janus Fleuri*, 1968.

Recentemente foi que percebi um forte vínculo desse desenho com um trabalho que vi, pelo menos dois anos antes, na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, da artista Louise Bourgeois. Naquela época, ainda estava bem presente esta contaminação, pois havia realizado um artigo sobre algumas de suas esculturas. A escultura a qual me refiro é *Janus Fleuri*, de 1968 (Fig.27). Ela é muito provocante, principalmente pelo caráter fortemente ambíguo que carrega. A fusão entre os órgãos sexuais, masculino e feminino, causa estranheza, e durante um longo tempo esta peça me provocou repulsa. Nestes termos, entre o meu desenho e esta obra de Bourgeois, existe um abismo. Penso que o desenho que fiz não é nem um pouco repulsivo, porém vejo uma ambigüidade semelhante nele, que talvez seja perceptível apenas para mim. As duas imagens que mais me solicitam, quando olho o desenho, é a de uma vulva e a de um pão. O pão tem dois bicos, assim como os dois falos percebidos como uma anomalia em *Janus Fleuri*, que é outro fator que contribui para gerar a sensação de repugnância. Neste sentido, o pão deslocado de seu contexto, como objeto ou como fotografia, se prestaria também a ambivalências sexuais. Passei a explorar esta propensão que enxerguei no objeto, embora sutilmente, como um dado que não precisa mais ser explicitado, *está ali* e pronto. Estão presentes nas obras de Louise Bourgeois formas ambíguas e alusivas, que remetem a falos,

¹¹⁸ DIDI-HUBERMAN, op.cit. p.88.

seios, testículos e outras partes do corpo feminino e/ou masculino, que se apresentam em agrupamentos ou colônias, como na escultura *The Fingers* (Fig. 28), ou no desenho *Concentric Growth*. Eliane Chiron fala-nos desse gesto criador que é fundamentalmente e paradoxalmente tomado de empréstimos:

Se a criação se enraíza na técnica, esta deve renovar-se periodicamente (retrabalhar, como um solo a cultivar ao sabor das estações) pela invenção de componentes novos de gestos que poderão tornar-se semelhantes aos gestos do caçador ou do marujo. Para ser pessoal a criação escapa ao individual.¹¹⁹

Penso ainda, como parte integrante do trabalho com as estantes, uma impregnação do espaço a partir de pequenos fragmentos de tecido xadrez picotado. Idéia que surgiu quando escrevia o primeiro ensaio. Se a intenção era provocar uma expansão da forma para o espaço, senti que as formas estavam muito contidas, um pouco claustrofóbicas para mim. As migalhas enroladas no tecido não conseguiram cumprir esta função, pois a idéia de contenção nelas também era muito presente. Percebi então, que somente o tecido picotado, sem enrolar nada, poderia fornecer esse dado a mais que buscava e impregnar o espaço a partir da superfície, algo que as migalhas, por seu caráter objetual e de contenção, não conseguiriam fazer.



Fig. 28: Louise Bourgeois, *The Fingers*.

¹¹⁹ CHIRON, op.cit., p.31.





Vista parcial da exposição realizada por ocasião da qualificação, Atelier do PPGAVI Instituto de Artes, UFRGS, agosto/2005.

3. Toalhas, papéis e outras latências...

3.1 Sobre o caráter sintomal da imagem econômica

Suscitar o aparecimento sintomal das formas, rasgar o antropomorfismo e tocar mais baixo, isso não aconteceria sem uma desestabilização geral do campo estético. Arte e sintoma confrontados, dialetizados, usurpando um ao outro, destruindo-se um ao outro.

George Didi-Huberman

Do meio...

Acabei, agora mesmo, de pintar da cor azul céu, um suporte de metal para papel de armazém. Sob o céu e sob sol o deixo secando. Sinto brotar aquela satisfação que já me é familiar, de ver certos objetos pintados de azul, desse azul. É como se o simples fato de pintá-los os recolocasse em outro mundo; fizesse transcendência da imanência. A cor com poderes de provocar alterações, distúrbios, remoções. Ou, de um modo mais plausível, o objeto pintado de azul, mesmo existindo no aqui e no agora, me joga para outro tempo e lugar, por provocar a rememoração. O simples ato de pintá-lo daquela cor o transforma: é, em aparência, simplesmente um suporte de papel pintado de azul, mas, para mim, tudo se passa como se o objeto criasse uma diferença, entrasse para outra categoria, a categoria dos *objetos-pintados-de-azul*. Magritte representa, nas paredes de um quarto, um céu com nuvens, e este se abre para o infinito, exterioridade na interioridade. Imagem ambígua. Imagem dialética.

*A arte recua, mas na direção do porvir.*¹²⁰

¹²⁰ COMPTE-SPONVILLE, André. *Tratado da beatitude e do desespero*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.288.



Fig. 29: O papel do pão e a toalha de mesa.

Migalhas de tecido xadrez voam pela casa, caem pelo vão da escada do terraço. Venta. Assim os frágeis papéis de padaria também voam, enquanto voam se amassam e dão a si mesmos, formas informes, alterantes, sem contornos fixos; até caírem, rolarem sobre si, sujarem-se, incorporarem as fuligens, os ciscos, o pó e toda a sorte de outros detritos visíveis e invisíveis. Os papéis voam de uma pilha, um por um, rapidamente. Percorrem o espaço de uma ponta a outra e de um andar ao outro. Vertical e horizontalmente. Enquanto voam se chocam com os pequenos pedaços de tecido xadrez que cortara há pouco. Alguns saem pela janela e ganham a rua. Ao ganharem a rua se libertam de mim, mas não da minha imaginação que os persegue e passa a inventar caminhos, rotas possíveis e impossíveis: céu, mar, terra, fogo, precipício. Desgastes, rasgos, solidões, mas nunca a morte. As migalhas se espalham como a chuva de jacarandás que forma tapetes na primavera. Impregnam espaços. Sem resistência, são arrastadas pelos sapatos, se enroscam ao sabor do vento, amolecem encharcadas pelas poças de água. Mas sobrevivem. A morte delas é a morte da imaginação, a morte da imaginação é a própria morte do ser. O que não imagina não está vivo.

Penso na fragilidade de alguns restos, pois poderia se dizer de um papel de pão e de retalhos de tecidos que são restos, agora construídos e reconstruídos por mim. A palavra *sobra* carrega uma certa previsibilidade, o caráter de limpeza do reciclável. O resto é mais ordinário do que a sobra, geralmente o resto é o que resta da sobra. Se tivermos pedaços médios de tecido, eles são sobras, pois dá pra fazer outra coisa com ele. Mas se os pedaços são muito pequenos, seriam restos. E o papel do pão? Fazer um caderno com ele seria sinônimo de miséria absoluta! Resto não se aproveita pra nada, vira pó ou vai pro lixo. Mas, o fato é que todo o objeto pode se tornar um resto, quando um objeto cai e se perde, por

sua inércia se torna um resto, um resto assassinado. Esse resto talvez eternize o desejo ao formular imagens, subsistindo em um canto: um canto da casa, um canto da alma. Ao rever esse resto, ao tocá-lo, ou apenas ao reencontrá-lo, em um destes cantos da alma, as imagens vêm em sobressaltos. É assim que o papel do pão ou a toalha xadrez assume seu estatuto de resto: quando esse resto se perde, ele passa a simbolizar. É quando a coisa desaparece enquanto coisa que o objeto simbólico se coloca. Enquanto a coisa está ali, muda, junto com todas as outras coisas mudas e servis, ela continua inexistente para o simbólico.

Antropomorfismo. O papel desce as escadas como se fosse gente! É provável que quando a pessoa chegue em casa, com o papel que entreguei a ela, este já esteja desfigurado, como as flores de jacarandás que eu pegava na rua em dias de sol. Sem galhos, só podia carregar uma de cada vez, no máximo duas em cada mão, não, no máximo três! Se tocasse demais uma na outra, provocaria machucados irreversíveis. Jamais saía como Letícia, especialmente para juntar flores, as flores é que me capturavam na rua. Por isso nunca estava prevenida para elas. Às vezes vinha uma formiga junto com a flor, às vezes saía de dentro uma quantidade surpreendente de pequenas formigas, sendo eu obrigada a



largar tudo de repente para me livrar delas. Três flores em cada mão, mas como abrir a porta? Largava as flores no chão cuidadosamente. Só o tempo de chegar em casa somado há alguns poucos minutos e pronto! Já estavam murchas. Era como um teste para mim, o meu cuidado determinaria mais ou

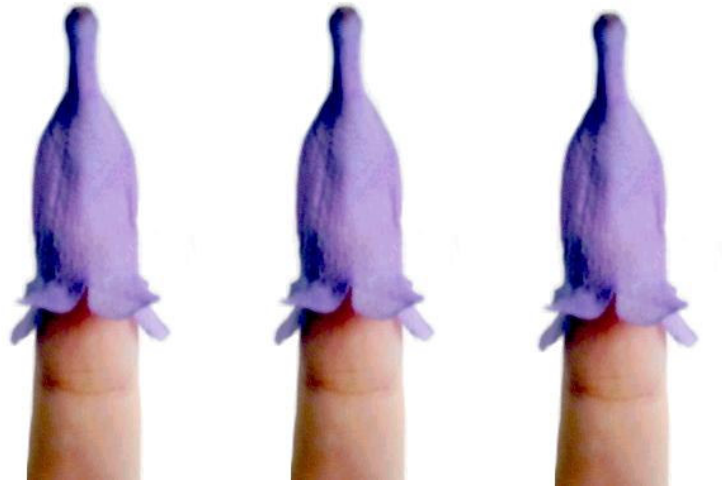


Fig.30

menos tempo de vida para a flor e a possibilidade de fotografá-la antes de murchar. Mania de pegar flores no chão eu tenho desde criança. Uma vez, devia ter uns cinco anos de idade, passeava com minhas tias em um parque e, de repente, corri para arrancar uma flor que tinha me enfeitado, uma açucena, quando o jardineiro do parque me chamou a atenção dizendo que eu deveria pedir a flor e não arrancá-la. Nunca mais! Diz o corvo de Poe.

De quantas coisas se pode falar em uma inofensiva narrativa desviada! Do que estou falando?

Há alguns anos, meus trabalhos tomaram este rumo em direção à rua, mas é também uma dialética. Eles fazem esse movimento de ida e volta. Dentro e fora. Coisas de dentro são levadas para fora e coisas de fora são levadas para dentro. Ou simplesmente há uma sugestão. Isto começou há acontecer quando fui morar em Curitiba em 1999. Foi lá que consegui sair de mim mesma e olhar o outro. Tornei-me professora, e o exercício da alteridade traria repercussões em meu trabalho. Anteriormente, quando produzia, pensava muito pouco no espectador. Essa preocupação era quase inexistente, assim como uma total ingenuidade com relação ao circuito e mercado de arte. Minha produção era muito voltada para a autobiografia. Sempre gostei da teoria, mas ela estava



distanciada da minha prática; mundo das idéias. A cidade de Porto Alegre e Curitiba tornaram-se simbólicas para mim. Porto Alegre simbolizava interioridade e Curitiba exterioridade. Pensava quase obsessivamente nas diferenças e semelhanças entre elas.

Durante algum tempo, me ocupei em fazer uma dialética. Aliar minha formação,



Fig. 31: *Sem título*
Montagem fotográfica, 2003

minha experiência, com o modo de ver, perceber e se relacionar, próprio das pessoas do lugar. Morei em Curitiba por seis anos. E quando se aproximava meu retorno, tive um sonho, e nele eu caminhava pelas duas cidades ao mesmo tempo, como se elas tivessem sobrepostas, enquanto caminhava via prédios e lugares pertencentes às duas cidades. Um ano antes de voltar, passara alguns dias em uma praia em Florianópolis e foi lá que fiz uma montagem fotográfica que revela o desejo de um lugar dialético. Eu mesma como um lugar dialético, um lugar de alteridade (Fig.31).

Esses fatos foram narrados para mostrar que poderia fotografar as flores na rua, mas as trago para dentro de casa que é onde posso promover, à vontade, a dissecação. Mas pelo desejo de formular um vai-e-vem, depois de fotografar as flores, transformei-as em adesivos, e desse modo retornei com elas às ruas. Pedi autorização em uma padaria, pois me chamara a atenção o fato de que no pátio desta "chovia" jacarandás de uma frondosa árvore que se encontrava na calçada em frente; nas mesas, coleí os adesivos, e em algumas cadeiras também. As imagens das flores e as próprias flores passaram a conviver juntas nas mesas, acompanhando as pessoas nos seus cafés. Ainda deixei adesivos na padaria para quem desejasse levar a flor para casa e quisesse ver os jacarandás se prolongarem para além da primavera e das calçadas (Fig.32).

Vasculhei minha memória atrás de restos. Na memória tudo é resto, então busquei o resto do resto: aquilo que era quase uma bruma em apagamento. Despistar a racionalidade foi o exercício. Isso foi antes, agora é diferente: tudo se presta. Mas foi lá que encontrei a lembrança em bruma do papel do pão. Comecei a trabalhar com papel manteiga e papel vegetal, papéis transparentes, nobres. Por anos não imaginei que existisse o "papel de padaria" com este nome mesmo. Papel pobre.



Fig. 32: *Impregnações 1: jacarandás*, Intervenção mesas Padaria Barbarella, Porto Alegre, Nov/2006

Quando os trabalhos permanecem tantos anos na mente talvez eles mereçam ser realizados!

O objeto-suporte azul é para um trabalho-ação que desejo realizar. Nele, colocarei um rolo de papel de padaria. A simples ação de partir o papel e colar nele pequenos pedaços de tecido xadrez, azul e branco, previamente adesivados, será realizada diante de pessoas, ou pelas próprias pessoas que desejarem levar para casa apenas um papel com migalhas de toalha de mesa. Chamei o trabalho de *O papel do pão e a toalha de mesa* e ficou parecendo o título de um conto infantil. O que me agrada, pois reforça a idéia de narrativa que vejo como uma parte constituinte do meu processo e, notadamente, do tipo de discurso utilizado pelo espectador do meu trabalho. O outro ponto é que ele dá mais ênfase a uma ironia que penso estar muito ligada a minha produção e que às vezes é pouco notada, até por mim mesma. Quer dizer, a união entre um papel de pão e uma toalha de mesa é no mínimo bizarra.

O espectador, quando entra em contato com meu trabalho, geralmente tem como reação bastante natural, aquela de narrar suas memórias. Sendo que agora, gostaria de ver essa possibilidade se prolongar, além do rememorativo, para o ficcional. Claro que há sempre algo de ficcional nas narrativas de memória e o que busco é incentivar a vazão desta ficcionalidade para um estado de invenção compartilhada. Como se dissesse: eu começo e vocês continuam. Qualquer escolha, qualquer reação é continuação. Não há previsão, somente desejo. Penso que dessa forma, pelo título e pelo papel, a pessoa possa levar consigo as possibilidades de um conto que já foi começado. A mínima ação dela já insere continuidade à estória, que pode começar com: "O papel do pão e a toalha de mesa..." ou "Alguém me entregou um papel branco e nele estavam colados pedaços de tecido xadrez". Eu penso: alguém escreveu com migalhas no



papel do pão. Gostaria que não fosse eu, gostaria que alguém me desse esse papel. Ao me colocar no lugar do espectador, revejo totalmente meu processo a partir dessa impossibilidade.

Gostaria pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz.¹²¹

Levar o papel aberto seria realmente um estorvo, assim como era, para mim, transportar as flores de jacarandás. Lembro do meu primeiro semestre no curso de artes, quando uma colega reclamou que viera em um ônibus lotado e que o papel que ela carregava para realizar um desenho em aula, se amassara durante o percurso. Eis que a professora diz a ela: "Isso é bom porque você pode aproveitar esses amassados". Pensando nesse sentido, existe a possibilidade de dobrar ou amassar completamente o papel, e levá-lo amassado. Depois, se pode abri-lo novamente, e assim sobrevirão mais estórias ainda. Formalmente, ele fica mais interessante. Considerando a sua fragilidade, depois de amassado, o papel passa a ter mais acidentes, mais morte, mais vida e narrativas. Sua fragilidade é, na verdade, a capacidade de reter todos os gestos impostos a ele, estando em constante estado de transformação. Contrariamente, isto não seria então a sua força? Ou, se pudéssemos superar algumas dicotomias como força e fragilidade, poderíamos ver simplesmente um corpo que se esvai, como todas as coisas no mundo?

¹²¹ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 44.





*Resguardar é em sentido próprio, algo positivo e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência.*¹²²

Amassando o papel, as migalhas de tecido parecem saltar para fora do plano, como objetos flutuando no mar. Deste modo, mesmo se o papel-conto for jogado fora, ainda restará a chance de poder recontar a estória, rememorando então esse encontro eterno, pois antes da morte, há, felizmente, o contato. Não importa em que ponto a estória comece o contato já foi dado.

O trabalho *O papel do pão e a toalha de mesa* tem como antepassado uma experimentação que realizei há quase cinco anos atrás, com papéis manteiga. Neles, coleí uma imagem fotografada, digitalizada, impressa e recortada em três tamanhos distintos de uma mesma migalha de pão (Fig.33).

Depois sobrepus alguns poucos papéis e fixeí-os à parede. A partir da transparência, era possível enxergar através do papel manteiga, as imagens das migalhas de pão coladas sobre o papel, mas que ficavam abaixo, em camadas, apesar disto ele parecia não resolvido frente ao conjunto das fotografias-objetos que estava realizando na época. Não me satisfazia com a idéia de colar uma imagem sobre um papel, ela, que não era bem definida, lembrava mais uma nuvem e ficara pouco realista e muito bidimensional, e eu procurava volume ou ilusão de volume (Fig.33).



Fig. 33: *Sem título*, 2000.

¹²² HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: *Ensaíos e conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p.129.



Fig. 34: *Sem título*, trabalho
feito em 2007.



Fig. 35: *Pacotes domesticados*, 2002.

O recurso utilizado evidenciara um artifício, e estava buscando mais naturalidade. Na resolução técnica, ele ainda se apoiava no artesanal, distante da tecnologia fotográfica (analógica) que estava utilizando na época. Pensei em colocar migalhas reais, mas os problemas técnicos ficaram maiores e acabei abandonando a idéia. Desisti da transparência e optei pela opacidade do papel Kraft e desenvolvi o trabalho *pacotes domesticados* em 2002 (Fig.35).

Para minha própria surpresa, a idéia retorna agora com a bidimensionalidade do tecido e com o verdadeiro papel do pão. Cortada em pequenos fragmentos, a toalha de mesa pôde ser colada no papel, sem mais artifícios. O papel de padaria não é tão transparente e nem tão resistente como o papel manteiga, mas tem outras qualidades que passaram a me interessar. O sintoma é a sua própria condição de pobreza: papel de embrulho. Função ordinária e cotidiana. Papel pobre, papel econômico, papel eventual, papel emergência: bilhete, desenho, traço do bordado, cópia, higiênico, toalha. Papel que se presta a tudo, papel dialético, papel lugar, papel bolsa, papel ponte, invólucro da memória, bandeira da paz, papel nuvem, papel armadilha, papel sedutor. A migalha da toalha, seduzida, cola nele. Colar é não dar escolha. Ele íntegro e ela em pedaços. Os dois juntos lembram sua função de superfície. Superfície que de tanto acolher e recolher sedimenta. Ganha espessura. A toalha quer ser acolhida. Perdeu sua identidade, fragmentou-se, é pura alteridade. Ela vaga. Todos os lugares são lugares, paradas. Ela sempre pronta a assumir sua função dialética: cobrir e acolher. Entre mesa e pão, ela opta por virar migalha: a toalha invejosa da capacidade de desprendimento do pão passa a imitá-lo nessa sua tão prodigiosa característica: desprender-se e vagar pelo mundo como um resto perdido.

*Cada corpúsculo é independente, cada partícula da matéria contém em potência todas as formas e energias que se constituem na superfície. Todo o objeto é digno de consideração: uma folha que cai é um mundo em si.*¹²³

Surpresa é a naturalidade e a confiança com que o artesanal retorna. O auto-distensionamento a que me submeti provocou uma maior liberdade para vagar entre os materiais. Quando digo artesanal, me refiro ao fato de utilizar papel, tecido, cola, tesoura como se estivesse fazendo um trabalho colegial. O outro aspecto, surpreendente para mim, é que essa dispersão sem culpa se deu pela abordagem do fotográfico, o que quer dizer, pelo viés da teoria. Após ler, principalmente, Walter Benjamin, Roland Barthes e Rosalind Krauss, pude desvincular a noção de fotográfico da fotografia e expandi-la para quase toda minha produção do passado e do presente, o que acabou provocando um ganho de autoconfiança no modo de perceber o trabalho de outros artistas, e no modo de conceber os meus próprios trabalhos. Explico: penso que um dos problemas do artista com relação à pesquisa em arte, quando este se dispõe a constituir um campo do saber a partir de seu processo construtivo, é o fato de que se demarca um território prévio de ação (teórico e prático) e, com medo de desvios, limita-se a representá-lo com o trabalho. Efeito de dupla negatividade: retrai-se o trabalho ou se fixa sua expansão para caber na teoria, e se retrai, se doma, se reduz a teoria para que ela funcione como ferramenta. O trabalho resulta apaziguado. A teoria não deveria servir para apaziguar um trabalho de arte, mas deixá-lo entregue a sua condição mesma de enigma. Isso acaba tendo um efeito que penso ser o contrário do pretendido, ao invés de uma expansão da criação, existe uma considerável retração. Parte do meu esforço de pesquisa constitui-se em não cair nesta armadilha.

É assim, então, que monto minha constelação teórica:

¹²³ GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002, p.52.

Pensando na transformação que teve a abordagem de Rosalind Krauss após o contato com o pensamento do informe Batalliano e as suas leituras de tal modo inquietantes em *O fotográfico*, valendo-se das noções de índice peirceano e tratando as formas e imagens como sintoma que se expande para muito além da fotografia. Pensando em Barthes e seu livro-sintoma, *A câmara clara*, onde o semiólogo se vê rendido pela presença do referente e de seus afetos; escapando aos códigos, é dominado pelo desejo de ver além, sendo o *punctum* o que torna a imagem fotográfica rasgante e rasgada, que pode ser pensado também e essencialmente como sintomal e dialético: “ela (foto) me anima e eu a animo”.¹²⁴ Pensando em Benjamin e no corte, na cesura, na descontinuidade essencial da imagem dialética, essa que com seu componente de memória e de crítica, seria o bem comum entre o filósofo e o artista e/ou entre o historiador e o artista: “quando o pensamento imobiliza-se em uma constelação saturada de tensões, surge a imagem dialética. É a cesura do movimento do pensamento.”¹²⁵ Assim como a evidência de índice e de sintoma identificada na frase: “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”¹²⁶. Em Bataille mesmo, quando o contato é uma forma de contágio e as imagens colocadas lado a lado em *Documentos*, em função de suas semelhanças inconvenientes e rasgantes, provocam uma verdadeira erosão nas nossas evidências e são capazes de nos tocar ou de nos abrir, como ele mesmo diz, ao mais profundo. Pensando em Didi-Huberman e no comovente esforço em apontar

¹²⁴ BARTHES, op.cit., 1982, p.37. Aqui cabe ressaltar a passagem no livro *Devant l'image* em que Didi-Huberman associa a noção de *pan* criada por ele à noção de *punctum* de Barthes. Apesar de as duas noções serem próximas e estarem ligadas à expansão, para Didi-Huberman o *punctum* parece comportar mais um sintoma do mundo do que um sintoma da imagem: “... um sintoma do tempo e da presença do referente: ‘isso foi’ – ‘a coisa esteve lá’ – ‘certamente, irrecusável presença’”. In: DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990, p. 311.

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale XIXe. Siècle*, p.494.

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. *A pequena história da fotografia*. In: op.cit., 1994, p. 94.

os modos da historiografia da arte e a sua insistente negação do olhar dialético, situando-se ora na tautologia ora na crença e, para tal esforço, refaz e reformula certos percursos historiográficos. Pensando também na noção de *pan*¹²⁷ articulada pelo autor, na busca de um conceito que pudesse abarcar toda a complexidade do encontro entre o olhante e pintura. O *pan*, que seria a parte da pintura que interrompe, ostensivamente, a continuidade do sistema representativo do quadro. Aquela percepção dilacerante e sintomática que estaria sempre pronta a se lançar e a laçar os sentidos. É nesse trabalho de nomear o *pan* que Didi-Huberman o difere do detalhe. Cito apenas algumas características do *pan* no que ele tem de diferente do detalhe: A força do *pan* está na expansão, contrariamente ao do detalhe que está na extensão. Deste modo o detalhe nunca é desligado do todo, enquanto que o *pan*, sua capacidade é de desligamento e de desmedida. Este não tem lugar fixo como o detalhe, que basta aproximar para vê-lo, contrariamente o *pan* é qualquer coisa que resiste a se incluir, é um intruso, sua qualidade é de resto esquecido. O *pan* seria mais um acontecimento que um objeto. O detalhe se procura e o *pan* é sempre uma surpresa. Finalmente, o *pan* “salta aos olhos”.¹²⁸

Precisaríamos ir muito além para mostrar como tão mais próxima da criação artística está esta constelação de idéias? Para Stéphane Huchet com Didi-Huberman: “torna-se claro que a tarefa da História da Arte, ao enriquecer-se

¹²⁷ A tradução de *Pan*, s.m. do francês, significa parte de algo, como uma parede ou uma roupa, também um termo de caça significando um tipo de rede que se coloca no bosque. Uma das primeiras definições de *pan* colocadas por Didi-Huberman em *Diante da imagem* é: “o *pan*, é o sintoma da pintura na tela”, explicando que a pintura é entendida neste conceito como matéria, algo que revela uma lógica do desejo, neste sentido, então, no *pan* é uma estrutura histórica enquanto que o detalhe é uma estrutura fetichista. O *pan* para o autor articula o diante e o dentro, o tecido e a parede, o local e o global. Uma palavra que é capaz de falar da estrutura, mas também do rasgo. Op. cit., 1990, p.309.

¹²⁸ DIDI-HUBERMAN, op.cit., 1990, p.315.

num molde epistemológico aproximando o trabalho do historiador e do filósofo do trabalho do artista, submete a História a uma implosão fascinante”.¹²⁹

São todos exemplos de teorias-sintomas, que não se submetem a explicar as imagens e, deste modo, não apaziguam nada, portanto essencialmente irritantes e inquietantes, e as quais concernem menos os termos do que as relações, “menos um sentido a *dar* às imagens (ao processo) do que um sentido a *obter* das imagens (do processo)”.¹³⁰

Todo esse saber alegre, só posso vê-lo mesmo como muito próximo do movimento dialético do fazer artístico. *Poiética* dialética diz Passeron. Poderia se dizer, então, deste saber alegre, que ele comporta o saber e o não saber daquilo que se faz e daquilo que se pensa, ou daquilo que se pensa ao fazer e se faz ao pensar, ou daquilo que se faz sem pensar e se pensa sem fazer. Ou daquilo mesmo que nem se pensou ainda e, que ao mesmo tempo, se sabe. Aquilo que o corpo sabe sem que nós saibamos: “desnudo, eu vejo isso que o saber escondeu até então, mas se eu vejo eu sei. Com efeito, eu sei, mas isso que eu sabia, o não saber, desnuda ainda”.¹³¹ Só posso ver todo esse saber alegre como transbordante, que já nasce artístico, que nasce moderno e pós-moderno, que atravessa fronteiras. Artístico no sentido do que esta condição, desde sempre, habilita nosso ser a uma abertura à experiência. Artístico no sentido de que passo a formular uma cadeia de imagens para muito além do que foi dito, escrito, mostrado.

E por que dizer sintoma?

¹²⁹ HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. Prefácio, In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998, p.23.

¹³⁰ A associação entre parênteses é minha, a frase é de DIDI-HUBERMAN in: *La ressemblance informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, 2003, p. 13.

¹³¹ BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2004, p.66.

Porque melhor do que outra essa palavra possui uma riqueza semântica e um entendimento conceitual capaz de captar em uma forma aberta – na fronteira de várias ordens de discursos – toda a riqueza das palavras Bataillianas da experiência pensada como queda.¹³²

A imagem dialética comporta esta dimensão de crise e de sintoma. Assim, passei a ver a dialética como um modo de trabalhar, e passei a perceber essa dialética em minhas imagens ambíguas. Para Benjamin, a imagem dialética é a imagem ambígua, o modo como a dialética se apresenta, nela, a dialética está em estado de suspensão, como uma constelação. E o sintoma seria:

... uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin.¹³³

Mas a dialética de que fala Didi-Huberman, apoiado em Bataille e Benjamin, não desembocaria mais em uma síntese e sim no sintoma; como no processo: *tese-antítese-sintoma* ou como a proposta do próprio autor: *forma-antiforma-sintoma*. Deste modo, o exercício teórico não é mais aquele de informar as formas, mas deixar que cumpram sua tarefa (tarefa das formas) de informantes da teoria, ou melhor, dialeticamente falando, informadas e informantes. Ou como Bataille: “Um dicionário começaria a partir do momento onde ele não daria mais o sentido, mas as tarefas das palavras¹³⁴”.

O sintoma é algo que se percebe, mas se percebe para além mesmo de suas evidências. A teoria e a prática estão elas na distensão. A teoria serve como

¹³² DIDI-HUBERMAN, op.cit., 2003, p.358.

¹³³ DIDI-HUBERMAN, op.cit., 1998, p.171.

¹³⁴ BATAILLE, Informe. In: *Documentos*, nº7, p.382.

prática. Com ela pratico a distensão das formas apaziguadas pela teoria. É um vai-e-vem. Percebendo a proximidade de todas essas noções, as possibilidades de escolha de percursos dentro do meu processo, ganharam uma qualidade de rizoma. Teoria e trabalho podem ter expansões ilimitadas. Quero dizer, em suma, que o fato de enxergar uma teoria livre e aberta e, ao mesmo tempo, sagaz e emergencial, tranqüilizou-me. Tudo se toca em algum ponto, mesmo (ou principalmente) que eu nem pense sobre isso. Tudo se toca em algum ponto, como já disseram Gilles Deleuze e Felix Guattari. Ou podemos dizer também com Bataille, que captar semelhanças transgressivas é a qualidade mesma do que é informe e dizer informe não é dizer que algo não tenha forma, mas que algo está trabalhando a forma, que a forma não está fixa, que as coisas em seu caráter informe podem se assemelhar a qualquer outra coisa: “Pelo contrário, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é somente informe é o mesmo que dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro”.¹³⁵

A qualidade da leitura traz um modo de perceber fenômenos acontecendo e possibilita criar uma grande rede de relações. E, ainda mais, as noções de sintoma segundo Didi-Huberman, Bataille e Benjamin estão vinculadas àquelas de processo. Na revista *Documentos*, onde Bataille era secretário geral e publicou diversos artigos de sua autoria entre 1929 e 1930, ele empregou uma série de palavras aptas a qualificar o jogo ou o trabalho das formas: metamorfose, vai-e-vem, repercussão, choque, alteração, dialética, entre outras. Palavras que designam, como se pode perceber, sempre processos, e não estados, relações, e não as coisas em si. A palavra chave para Bataille era experiência e essa seria advinda de um “saber alegre”: “um saber generoso e voraz ao mesmo tempo, saber alegre filosófico, histórico, antropológico, literário, estético,

¹³⁵ Ibid.

psicanalítico.”¹³⁶ Mas também a palavra *sintomal* foi vinculada por Didi-Huberman à forma e ao processo:

Eu prefiro dizer sintomal, a fim de insistir no aspecto formal, crítico e intransitivo dessa noção, ao invés de sintomático, que designa antes o “conteúdo clínico” e o valor “transitivo” do sintoma (sintoma de tal ou tal doença).¹³⁷

Como falava, todo esse auto-distencionamento foi proporcionado pela teoria, mas essa teoria que, ao contrário de tapar fissuras, vê nelas a potência do não saber. Mas aproximar-se desta teoria é muito arriscado, pois, para tanto, deve-se abrir mão daquele saber erudito que já tem seu lugar seguro, lugar de poder que o saber arrogante da erudição tem proporcionado. Todos que já foram professores algum dia podem atestá-lo. Porém, para se atingir um auto-distencionamento, deve-se paradoxalmente estar atento, algo como estar ao mesmo tempo desconfiado e desarmado.

*Trata-se da armadilha do sonho e do sono, tanto quanto do sangue frio e da vigília.*¹³⁸

Tomemos o exemplo de Francis Ponge, que para criar seus poemas, os quais ele diz tratar-se de definições-descrições, se pôs como que a rodar as palavras, lembrando o movimento dos piões – como disse Picasso –, estes objetos que desvelam na seqüência suas várias faces. A estratégia de Ponge é a de colocar o objeto de seu interesse no centro do mundo, como demonstra nessa passagem de *Métodos*: “Aqui estou eu portanto com meu pedregulho, que me

¹³⁶ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2003, p. 336.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.46.

intriga, mexe com mecanismos meus que desconheço. Com meu pedregulho que quero substituir por uma fórmula (verbal) adequada”.¹³⁹

Nada mais a propor senão rever os dicionários: “Se conseguirmos dar assim nossa autêntica impressão e ingênua classificação pueril das coisas, teremos renovado o mundo dos objetos”.¹⁴⁰ Acaso não se adequaria Ponge, perfeitamente, na noção de Bataille do que deva ser um dicionário? Por exemplo, quando Bataille diz: “um dicionário começaria a partir do momento onde ele não daria mais o sentido, mas as tarefas das palavras”¹⁴¹, e quando o poeta argumenta: “trata-se (a linguagem) unicamente de fazer com que não signifiquem muito mais do que funcionem”.¹⁴² Mas é a partir de Ponge e a partir de uma palavra que ele próprio cunhou, o *objeu*, palavra que reúne objeto, jogo e linguagem, que quero retornar ao centro de meu fazer.

De qualquer modo, tem sido estimulante transitar pelo terreno, movediço, reafirmo, de uma teoria que não seja tão contraditória com o trabalho do artista e também com a vida. Se os artistas percorreram um longo caminho em que arte e vida se integram na experiência, por que a teoria deveria afastá-las? Porque se valer de uma teoria asséptica que não aproxime a experiência do teórico ou do próprio artista mergulhado no seu processo (ou nas suas tarefas), ambos fazendo uso da palavra e da ciência, no que ela objetiva trazer de avanço para dentro das zonas obscuras? Que não se trate aqui de revelar as zonas obscuras, mas de percorrê-las. Acaso, não é o que faz Jean Lancri quando denomina seu estudo de *A parte da sombra*?¹⁴³

¹³⁹ Ibid., p. 38.

¹⁴⁰ Ibid., p. 29.

¹⁴¹ BATAILLE, Georges. Informe. In: *Documentos*, nº7, 1929, p.382.

¹⁴² Ibid., p. 67.

¹⁴³ *A parte da sombra na arte do século XX*, palestra proferida por Jean Lancri, na abertura solene do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS em 1999.

Vejo em Bataille, por exemplo, duas características que desenvolvi ao longo da minha vida, mas para as quais não dava muita atenção, a primeira é a de perceber semelhanças. Fiquei realmente fascinada com o uso que Bataille fez, em *Documents*, dessa sua capacidade. E a segunda é a capacidade de síntese que em Bataille se transmuta em sintoma. Esta última começou a aparecer com mais força no período em que fazia graduação em Artes, por causa da minha timidez e do verdadeiro pânico que tinha de falar em sala de aula. Lembro-me que quando o professor indicava um texto para refletir e apresentar, enquanto os outros colegas o liam uma ou duas vezes, eu os lia exaustivamente na tentativa de que restassem integralmente na minha memória. Enquanto lia, fazia gráficos e os aperfeiçoava, criava relações e buscava situações onde poderia dizer o máximo no mínimo de tempo e de palavras. Sabia muito bem de que pela minha timidez tudo o que eu tinha estudado poderia se transformar em nada diante das pessoas que ouviam, e fatalmente, se transformaria. Foi deste modo que conheci o trabalho de Ricardo Basbaum, por exemplo, somente lendo textos em que ele aparentemente não dizia nada sobre seu próprio processo. Quando tive contato pela primeira vez com sua produção artística fiquei espantada ao perceber o quanto esta apresentava ligações com os gráficos que tinha feito de seus textos.

Talvez seja por isso, também, que me identifico tanto com a teoria do sintoma que Didi-Huberman desenvolveu, a partir do trabalho de Bataille em *Documents*. Sinto que aquela síntese-timidez se transformou em sintoma. Meus textos e também meus trabalhos congregam coisas, até a exaustão. Exaustão do trabalho, que cansa de carregar tanta informação condensada e pulsante. Porque para mim, na hora de concebê-los não penso tanto, mas depois que os coloco no mundo, fico realmente espantada. É algo que comecei a intensificar no meu trabalho, ou melhor, não intensificar, mas deixar transparecer.

Quanto à primeira característica, de perceber semelhanças, assim como a outra, não é absolutamente necessário ser artista para desenvolvê-la, acredito que todos a tenham em menor ou maior grau. O fato de tê-las não deve ser tão importante, mas o modo como elas se colocam em funcionamento. Creio que o perceber as coisas como semelhante ou dessemelhante é pelo fato de ficar as colocando o tempo todo em relação e isso se dá *pela* ou *na* experiência. Experienciar algo é criar uma relação com isso que se experiencia, e criar relações entre as coisas que vai se experienciando. Isso é muito próprio do pensamento dialético e pressupõe uma certa entrega ao movimento, um desligamento das normas, das convenções. Tornar as coisas semelhantes pressupõe desnudá-las e ser desnudado por elas. Pressupõe o choque pelo desvelamento, é aquilo que não se espera ver. Aquilo que acontece no inesperado imprime uma marca. É o que *salta aos olhos*. As associações vêm naturalmente quando se trabalha a dialética das formas que se expandem *na* e *pela* experiência. A experiência abre o ser para a alteridade, pois ser ou não ser eu mesma não tem mais importância alguma.

Voltando então a noção de *objeu*, palavra criada por Francis Ponge e que foi desenvolvida psicanaliticamente por Pierre Fédida, em *L'absence*, quero demonstrar como uma parcela deste vai-e-vem entre teoria e prática repercute no meu processo de criação. No começo deste texto, já assinalei a repetição no meu trabalho e como eu a entendia. Agora quero retornar a este ponto, a partir do que uma pessoa me colocou diante da última exposição que realizei. Tratava-se de uma exposição experimental, uma intervenção, e aconteceu em Curitiba. Não fiz nenhum projeto específico, não lembrava das características do lugar e nem podia vê-lo, não sabia como este estava estruturado. E também seria muito

difícil para mim, naquele momento, transportar coisas para aquela cidade. Resolvi então, levar apenas as *minhas migalhas*: os pequenos recortes de tecido xadrez azul e branco que lembram toalha de mesa. Fiquei bastante ansiosa por esta indefinição, mas resolvi enfrentar o experimental. Chegando no espaço, que

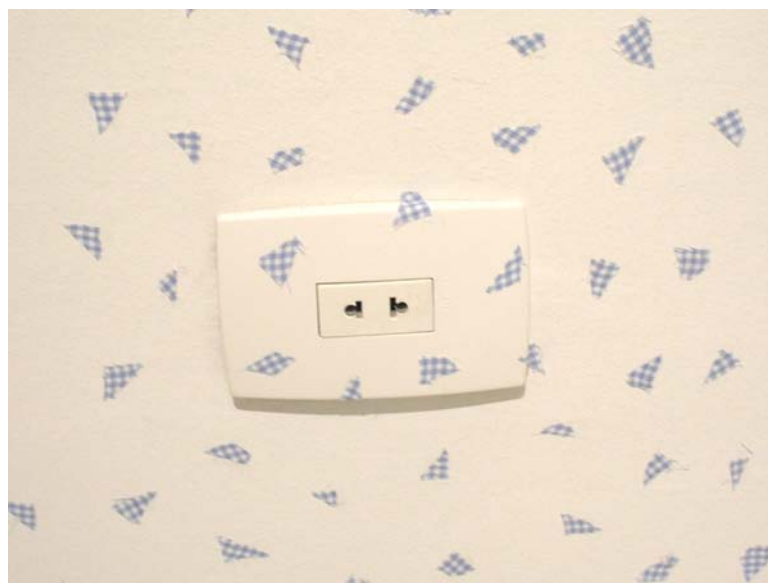


Fig. 36: Intervenção *A toalha de mesa*, 2006.

era pequeno e agradável, percebi que tinha dentro da sala de exposição dois *pufs* vermelhos, reservados para as pessoas sentarem e também que o chão era branco, muito raro nos espaços expositivos. Resolvi utilizar os objetos que já existiam no lugar e conseguir alguns outros, emprestados com amigos. Forrei os dois *pufs* com um tipo de couro sintético branco, coloquei poucos objetos: um espelho, uma prateleira, uma moldura e um urso de pelúcia, todos brancos. Mas também utilizei algumas tomadas e luminárias que eram do lugar. Nos objetos e em torno deles, fui colando as pequenas migalhas de tecido, nos maiores colava as migalhas mais afastadas, nos menores aproximava uma migalha da outra e compunha uma forma, geralmente em elipse ou circular. Com isso, cada objeto teve um efeito distinto do outro, além de serem salientados pelos pequenos cortes de tecidos.



Fig. 37: Intervenção *A toalha de mesa*, 2006.

O efeito no espelho foi surpreendente, impossível capturar por fotografia. Posicionada à frente do espelho, a pessoa podia experimentar a sensação de que alguém soprara segundos antes e que, deste modo, as migalhas se espalharam no sentido onde esse sopro as levara, em torno do espelho, cobrindo, aproximadamente, um raio de um metro. O movimento das migalhas ficara um pouco simétrico, um sopro apenas, mas era como se elas



Fig. 38: Intervenção *A toalha de mesa*, 2006.

ainda flutuassem. Este efeito de flutuação tinha sido favorecido pelo reflexo do espelho, pois as migalhas que coleí diretamente na superfície espelhada faziam sombras no chão que se misturavam àquelas outras que lá estavam também coladas. O jogo de reflexos e luzes, combinados com a situação do observador, provocou um pouco de confusão visual e era possível sentir-se *dentro* daquela atmosfera inebriante de migalhas flutuantes. Isso tudo foi estimulado pelo espaço pequeno, onde é mais fácil conseguir uma sensação de recolhimento. As pessoas que por lá passaram, utilizaram algumas palavras para caracterizar o trabalho, como: singelo, acolhedor, sutil, delicado... Foi quando a artista Carla Vendrami, que acompanha há algum tempo o desenrolar de meu processo, me disse: "Sinto que agora você não vai mais se repetir". Pensei muito sobre estas palavras, independente do caráter de verdade ou engano que pudesse estar contido nelas. Percebi a observação como se eu estivesse curando-me de algum mal a que padecera durante um longo tempo. Por certo a repetição era um sintoma, mas



Fig. 39: Intervenção *A toalha de mesa*, 2006.

não seria a doença irreduzível e inespecífica? Percebi então que apenas mudei o objeto, mas não o modo de trabalhar.

A reflexão desenvolvida por Pierre Fédida sobre o *objeu* apresenta, no meu ponto de vista, uma profunda ligação com o modo como me ligo aos objetos que trago para meu trabalho. Fédida vai relacionar a palavra *objeu* com o famoso jogo do carretel observado e descrito por Freud em *Além do princípio de prazer*. No caso do *fort-da*, muito difundido entre os psicanalistas, Freud observa seu neto de 18 meses enquanto este brinca com um carretel que traz uma corda amarrada. O bebê atira o carretel fazendo-o desaparecer atrás de uma cortina, depois o puxa de volta. Quando o carretel desaparece, ele lança um prolongado o-o-o-o, e quando o carretel reaparece, ele o saúda com um alegre Da! Esta cena teve inúmeros e complexos desdobramentos, que não cabe aqui relançá-los. Quero ficar apenas com algumas implicações que vão permitir uma passagem para a criação artística. Os estudos psicanalíticos geralmente apontam para três pontos principais, sendo que no primeiro, quando o bebê atira o carretel para longe e o vê desaparecer, ele estaria desenvolvendo um modo de lidar com a ausência da mãe ao mesmo tempo em que se torna autor dessa ausência, como se dissesse: vá embora! Sou eu que mando você ir embora! O segundo tem uma implicação de ordem temporal e espacial, é quando a criança começa, neste movimento de vai-e-vem, de aproximar e distanciar, a fazer a experiência do espaço e a diferenciar seu próprio corpo como corpo *dentro* ou *fora* e distinto de outros corpos: mãe, objeto, etc. No ritmo do jogo de ir e vir, aparecer e desaparecer, a noção de antes e de depois começa a ser construída. Isso é relatado também na continuação do caso descrito, quando a mesma criança, neto de Freud, faz a experiência de desaparecer ela mesma, diante de um espelho. O terceiro ponto é articulação da linguagem, que também vai ser registrada a partir deste movimento dialético de perda e resto, a coisa desaparece enquanto coisa e

começa a existir enquanto objeto simbólico, o jogo cria a metáfora, e a criança começa a constituir a fala para narrar esta experiência que passa a fazer *sentido*. Todos estes pontos vão mostrar que a coisa se perdeu, sua função e seus usos são transgredidos, ela sofre um processo de *de-significação*, e o objeto pouco importa se é um carretel ou outro qualquer, entra para a ordem do simbólico. O jogo do carretel é na verdade o jogo de lançar para longe, diz Fédida. Toda essa operação é muito semelhante à da criação artística, e Didi-Huberman se referencia nela para fazer uma abordagem do trabalho de Tony Smith em *O que vemos, o que nos olha*.¹⁴⁴ Apoiado em Freud, também Comte-Sponville, articula essa relação entre o artista e a criança que joga. Para o autor, a obra de arte é a continuação e o substituto do jogo infantil: “ao mesmo tempo, domínio da ausência e criação da presença”.¹⁴⁵ Brincar é criar um mundo para si; o mais irreal para a criança é ser adulto, por isso ela brinca de ser grande, já o artista “brinca de se tornar o que é (ou será), voltando a ser o que era. Ele se proporciona magicamente um futuro viajando no passado.”¹⁴⁶ O artista preserva, deste modo, a sua infância, não em idéia ou mesmo em lembrança, mas em ato: “criar para o artista é um *fort-da* de si mesmo. Pre-sente em sua criação, ausente em sua obra...”¹⁴⁷ Já Fédida articula a essa operação a noção de *objeu*, a partir do trabalho com a linguagem de Francis Ponge, definindo poeticamente: “*objeu* é acontecer de palavra em um gargalhar de coisa”. O próprio poeta descreve o mecanismo do *objeu*:

É aquele onde o objeto de nossa emoção é colocado em abismo; a espessura vertiginosa e o absurdo da linguagem, consideradas únicas, são manipuladas de tal modo que, pela multiplicação interior das relações, as

¹⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, op.cit., 1998, pp. 61-116.

¹⁴⁵ COMTE-SPONVILLE, op.cit., p. 269.

¹⁴⁶ Idem, ibid., p. 270.

¹⁴⁷ COMTE-SPONVILLE, op.cit., p. 272.

ligações formadas no nível das raízes e as significações trancadas à sete chaves, seja criado esse funcionamento que, único, pode dar conta da profundidade substancial, da variedade e da rigorosa harmonia do mundo.¹⁴⁸

Todas estas considerações são muito importantes para mim, porque consigo perceber o que realmente coloco *em jogo* com o meu fazer. Uma considerável parcela do meu processo consiste em tomar consciência dele, em parte porque minha trajetória artística se confunde com a trajetória de pesquisadora, ligada a vida acadêmica como aluna ou como professora.

Neste sentido, Jean Lancri afirma que “toda tese defendida na universidade deve perseguir o impreciso”¹⁴⁹ e completa dizendo que racionalizar o nebuloso não implica em racionalizar a arte. Isso para mim é fundamental, porque alguns podem pensar que toda essa investigação teórica provocaria um afastamento do artista de seu trabalho ou uma racionalização da arte. Para mim o que ocorre é exatamente o contrário, sinto mais vontade de produzir quando estou estudando, sou completamente habitada por imagens em nuvens, como qualifica Didi-Huberman, aquelas que “se impõe a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação para fazer delas uma obra do inconsciente”.¹⁵⁰ A fotografia do céu com nuvens é a própria imagem da arte, quando se fixa um pensamento, ele está fixado, mas como dialética detida. O ponto da criação está justamente aí, aquilo que faz a diferença, porque desmonta a significação e passa a fazer *sentido*.

No último ano de minha graduação em Pintura, comecei pintando telas em que representavam banheiros, geralmente utilizando tons de azul, vermelho e

¹⁴⁸ PONGE, citado por FÉDIDA, op.cit., p. 280-281.

¹⁴⁹ LANCRI, op.cit. p.29.

¹⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, op.cit., 1998, p.149.

amarelo. Aos poucos, dos banheiros inteiros foi restando apenas uma torneira ou um ralo em um fundo completamente azul. Um dia, em uma das avaliações da disciplina, uma colega perguntou simplesmente: Por que você pinta banheiros? Eu, que tinha uma lista de justificativas todas baseadas na memória de infância e na beleza dos objetos, fui desmontada por uma resposta da professora que disse: pode ser apenas um pretexto para pintar. Posso dizer que esta questão do *tema* perseguia-me até pouco tempo, e em vários momentos tive respostas diferentes para ela. Mas percebi que geralmente via como uma questão dicotômica, como se tivesse que me situar de um lado *ou* de outro. Ao mesmo tempo em que ela inquietava meus valores com relação a *função da arte*, passava a ser um ponto de escolha ideológica também. Todas estas referências teóricas ajudaram-me a perceber a impertinência de certas questões. Que uma coisa não exclui a outra. O fato de tratar um objeto fenomenologicamente não descarta o afeto, por exemplo, pensando para além das precisões filosóficas. Por isso a questão do sintoma é tão importante, as imagens vistas como sintomas não excluem nada mas proliferam sentido.

O pão ou a toalha de mesa são verdadeiros *objeux*, são objetos que coloco em jogo de sentido. Talvez eu tenha realizado o mesmo com o banheiro no espaço pictórico. Fiquei um longo tempo pintando-os. Pensava, que ao fixar um tema, poderia me envolver com outras questões referentes a própria pintura, as quais não tinha muito alcance das implicações técnicas, conceituais e históricas, até então. Com o pão aconteceu algo semelhante. No começo, fazia um esforço de memória na tentativa de ser o mais "verdadeira". Aos poucos isso foi mudando, principalmente depois de terminar o mestrado, quando fui morar em Curitiba e comecei a trabalhar como docente em uma disciplina de pintura em uma universidade particular.

Já falei um pouco desta relação com a alteridade que começou justamente naquela cidade. Ela foi proporcionada pela atividade de professora, que motivou a vontade de conhecer como os artistas pensavam e produziam seus trabalhos, e como o circuito os acolhia. Naquela época, já me interessava mais pela teoria, e minha curiosidade foi aguçada por estar em um lugar diferente do que vivera até então. Foi quando implementei um campo de estudos em *poiética*, no curso de artes no qual era professora, e os alunos passaram a desenvolver uma pesquisa ligada a sua produção artística no último ano de curso. Isso acabou repercutindo em todo o currículo e os programas foram readaptados em função da *poiética*, sendo criado um grupo de estudos para professores sobre o tema. Desta maneira, minha atenção ficou bastante voltada ao suporte desse modo de pensar a pesquisa, que era extremamente novo para todos. Mas minha preocupação maior sempre foi preservar as diferenças, as qualidades específicas de cada aluno; além de ser algo novo na universidade, era para a cidade também. Tanto que a primeira exposição que organizamos chamada *Poéticas Visuais*, teve uma grande repercussão, sendo divulgada em todos os jornais locais, ganhando uma considerável matéria na capa do caderno de cultura do mais importante jornal da cidade; esta fazia uma defesa do artista como pesquisador, mostrava fotos de trabalhos dos alunos e trazia entrevistas com eles.

Com isso tudo, percebi um grande contraste de minha formação sempre voltada para autobiografia. O conhecimento artístico, geralmente, era filtrado por algo de pessoal ou por uma posição mais ideologicamente engajada e isso não era uma característica somente minha, era fruto de uma formação que se deu em um certo sentido. O artista curitibano, de um modo geral, tem uma relação maior com o que é externo, e na época existia uma tendência bastante formalista, no sentido de que uma maior atenção era dada para as formas e não para os conceitos. Alguns faziam discursos contra a identidade e contra esse

encadeamento processual nos trabalhos, algo impensável para um artista porto alegreense com formação universitária. Diria que, em minha formação, houve um forte componente sociológico, antropológico e crítico, e uma desatenção para os componentes históricos-formais. Poderia se dizer que toda a complexidade e influência do pensamento Gremberiano, até bem pouco tempo, não fazia parte dos conteúdos das disciplinas. Somente filtrado pelo pensamento bastante simplificador, porque direcionado para um problema específico, de Tom Wolf, por exemplo. Longe de ver isso como uma falha curricular, vejo como um sintoma de uma sociedade fortemente marcada por um discurso ideológico marxista que, embora sendo invadida pela cultura norte-americana, ainda demonstrava, nos espaços acadêmicos, uma forte resistência. Não tenho a vivência, nem o conhecimento de como isso se passou na sociedade curitibana e paranaense como um todo, mas suas opções partidárias, por exemplo, sempre revelaram um certo conservacionismo. O que pude constatar vivendo lá, foi que o poder esteve desde sempre, atrelado à uma tradição familiar, como foi relatado no recente estudo de Ricardo Costa de Oliveira publicado no livro *O silêncio dos vencedores*.¹⁵¹ O estudo fez a revelação de um poder oligárquico, ligado a famílias que se mantêm no poder há séculos, mostrando como as estruturas de dominação estão profundamente ligadas àquelas de parentesco no Paraná. O interessante é perceber que as consequências disso vão aparecer no cotidiano, naquelas relações que se estabelecem diariamente onde um certo traquejo para associar-se, quase como num reflexo incondicionado, a alguém influente, parece totalmente necessário, como um questão de sobrevivência no jogo, qualquer que seja ele. É claro que a tendência de alguém com a minha formação é imediatamente de julgamento, mas quando se está imbuído de um espírito

¹⁵¹ OLIVEIRA, Ricardo Costa de. *O silêncio dos vencedores: genealogia, classe dominante e Estado no Paraná*. Curitiba: Moinho do Verbo, 2001.

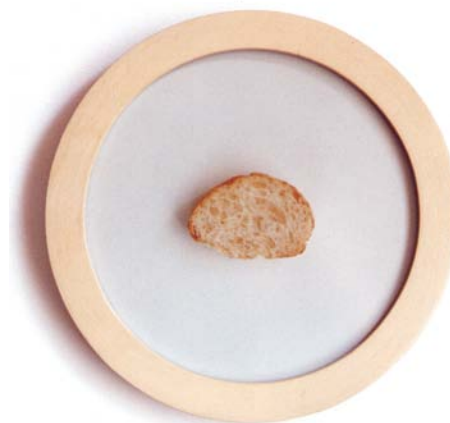
fenomenológico e de alteridade, é possível perceber em primeiro lugar que para lá da convivência, isso é um dado relevante da cultura local, que é regida, inelutavelmente, como pude perceber, por certos comportamentos. Claro que fazer parte da vida cultural da cidade, em qualquer domínio, significa que já se está dentro do jogo, isso não quer dizer que a consciência perversamente se exclua.

Penso que já se pode perceber, pelo que acabo de narrar, que o meu jogo foi dialético, não só de absorção ou de achatamento da experiência alheia, mas de trocas, vai-e-vem, relações enriquecidas pelo movimento mesmo de estar lá e cá. É claro que, se quisermos ir mais além, eu própria entrei no jogo, dialético por certo, mas por questões igualmente de sobrevivência. O fato mais relevante aqui é que esta situação toda provocou uma mudança nos meus procedimentos com relação ao meu trabalho. O pão, como vinha relatando, tornou-se para mim, algo que se dá nessa dialética mesmo do conhecimento de si próprio e do outro como fenômeno não identitário. Do interior e do exterior. Com ele faço um movimento de expansão de mim mesma para o outro. Essa expansão que quer dizer que quando chego no outro ainda sou eu mesma, sou eu mesma no outro. Sou eu mesma e sou o outro. O que quer dizer, ao mesmo tempo, que pode não existir o eu mesma.

Estabelece-se uma relação com o corpo, como um corpo a ser explorado. O pão é um objeto sintoma, com ele faço o que uma criança faria. E também o designo como arte. Ele transforma meu olhar para as coisas, insisto nele, demoro nele. Pego, corto, abro, tiro, deito, levanto, penduro, visto, parto em duas, três, várias partes, esmigalho, retiro somente a casca, retiro somente o miolo, pinto, desenho, gravo, faço molde, reproduzo, colo, agrego, fotografo. São gestos que faço incidir sobre o pão. Retiro o pão e trabalho também com a sua ausência, com a memória que se tem dele, em metonímia, por contigüidade ou por índice.

"A ausência é o poder do sentido e jogar é o ato de destruição poética do objeto e do sujeito. Aí está a criação"¹⁵². Por esquecimento, largá-lo, abandoná-lo está incluído no processo. Logo, sou seduzida por outro objeto e procedo do mesmo modo com a toalha de mesa. Mas a toalha já estava muito próxima do pão, como coadjuvante, digamos assim. Do mesmo modo com que o pão aparece, às vezes, neste novo ciclo, como coadjuvante também, mas, o papel principal, é da toalha de mesa. Este novo ciclo integra o passado, e a toalha, tornando-se também um *objeu*, traz a memória da experiência com o pão. A utilidade do pão e os processos ligados a ele, no cotidiano, sugeriu algumas ações, como, por exemplo, cortar o pão em fatias. A forma do pão sugere outros tipos de ações, às vezes, ainda ligadas ao cotidiano, mas que criam um embaraço, um conflito de entre usos, como por exemplo, vestir um pão. A materialidade do pão, por sua vez, sugere outros tipos de ações – trabalho ligado às formas, história da arte –, a necessidade de transpor o cotidiano, fazendo incidir sobre ele uma visão poética para os restos, mas também subverter as formas e os usos tradicionais da matéria. Tudo isto é tramado em uma rede de sentidos e aparece em uma forma constelar, dialética detida, trabalho do tempo.

A fatia do pão, por exemplo, não é uma fatia de pão em um prato sobre a mesa da casa de alguém. Mas, mesmo que fosse, eu, ao lado, poderia dizer-lhe: olhe esta fatia de pão! A pessoa diria: o que é que tem, é uma fatia de pão. Eu diria: mas olhe bem! A partir daí, esta fatia pode se abismar. A fotografia de uma fatia de pão é isso: um *olhe mais!* Um poder de evidência, que provoca um esvaziamento, tal é a imagem



¹⁵² FÉDIDA, op.cit., p. 281.

econômica, uma imagem que começa pelo fim, pelo limiar interminável de um horizonte que suspende o ser.

É possível, é claro, acontecer de alguém se abismar sozinho diante de uma fatia de pão como ocorre quando a pessoa se torna ocasionalmente sensível a algo ou quando algo consegue tornar a pessoa sensível; assim como as famosas madeleines de Proust que provocam uma verdadeira trama de espaço e tempo, onde o passado encontra o presente, algo próprio da imagem aurática para Benjamin. A arte vai trabalhar justamente potencializando esta excessão.

Algirdas Greimas, em um livro surpreendente para os semioticistas e para a noção que se tem em geral da semiótica, chamado *Da imperfeição*, analisa isso que a literatura traz da experiência estética como fratura: o antes, o depois e o momento mesmo do encontro entre sujeito e objeto, formulando assim, o que seria um esboço para uma semiótica do estético. Isso porque a semiótica “pode ser concebida – e talvez até vivida –, como uma prática reflexiva e crítica de questionamento sobre nós mesmos enquanto sujeitos permanentemente comprometidos em atividades de construção de sentido (caso sejamos semioticistas ‘profissionais’, ou não).”¹⁵³ No livro, em uma passagem de um romance de Michel Tournier, Robinson se vê detido pelo silêncio insólito que transcorrerá após a queda da última gota de água em uma bacia de cobre, a gota que segue chega a esboçar um movimento de queda futuro, mas volta. É uma trama dos sentidos que passa a ocorrer nesta detenção, o sentido da audição o torna atento para a visão, a partir do barulho e do silêncio do acontecimento, ele passa a observar a gota que não cai. Segundo Greimas, é como se o tempo estivesse suspenso inesperadamente por esse silêncio: “uma imobilização do objeto-mundo, do mundo das coisas que até então não cessavam de ‘inclinarse...

¹⁵³ LANDOWSKI, Eric. O livro. In: GREIMAS, op.cit., 2002, p.127.

no sentido de seu uso – e de sua usura – ...”¹⁵⁴ Este senso estético, longe de apontar a arte como detentora da exclusividade de propiciar o alargamento da experiência do sujeito diante do objeto, ele aparece centrado nas visões do cotidiano: “Ao lado da ‘grande arte’, cujo traço específico é desencadear o extraordinário como uma ruptura do fluxo contínuo da vida, o autor examina a possibilidade de a experiência estética ser produzida por arranjos e re-arranjos das coisas simples que fazem parte de nosso viver rotineiro”.¹⁵⁵ Acaso essa virada da semiótica (que fez com que alguns duvidassem da permanência dessa disciplina) não comporta, além do caráter de crise e crítica, uma aproximação entre o científico e o vivido, rompendo com o isolamento de outros tempos a uma especificidade metodológica rígida, afastada de componentes mais filosóficos ou literários, que poderia torná-la assim mais incerta?

De acordo com esta perspectiva abrangente, já não se pode definir o sentido exclusivamente como um efeito textual calculável a partir de determinado tipo de organização sígnica. Temos que concebê-lo, antes, como o efeito – incerto e, porém, analisável – do modo como nos relacionamos com a própria *presença* dos “objetos”, quer se trate, por exemplo, de uma obra de arte, do rosto, do corpo ou do discurso de outro sujeito, de algum elemento da natureza ou do próprio sentir a nós mesmos aqui, agora, no momento em que, dependendo de nossa própria disposição, o mundo se deixa apreender por nós como um configuração sensível imediatamente carregada de sentido.¹⁵⁶

Esta semiótica não estaria, ela também, muito próxima da filosofia da criação?

Conforme Greimas, o trecho analisado do romance de Tournier, salienta a parte assumida pelo sujeito na apreensão estética, demonstrando que “não devemos esquecer que o belo não é a gota de água. Apresentada como

¹⁵⁴ GREIMAS, op.cit., p. 25.

¹⁵⁵ OLIVEIRA, Ana Cláudia. Prefácio. GREIMAS, op.cit, p. 11.

¹⁵⁶ LANDOWSKI, op.cit., p. 128.

antecipação do evento estético, a gota, como toda parábola, reclama um comentário, que apesar de consolidá-la, talvez a enfraqueça um pouco.”¹⁵⁷ Novamente podemos pensar aqui nesse evento estético realizando a dialética do olhante e do olhado.

A toalha de mesa, então, é destes objetos passíveis de provocar “rasgos”, nela, a princípio não existe violência alguma. Interessei-me pela toalha também por suas qualidades de superfície, ela me pareceu mais volátil, ainda, que o pão. O vai-e-vem nela, pode se dar da superfície mais lisa até o volume. Atribuí a toalha essa capacidade de tornar-se migalha e, sendo uma migalha-superfície, ela poderia grudar nas coisas, ela poderia também recobrir objetos ou outras superfícies.

É assim que me envolvo e envolvo objetos que construo ou objetos já existentes. Passo o dia pensando sobre os caminhos tomados por estas migalhas que vagam, e quais objetos a seduzem, a ponto de fazê-las grudar neles. Estou utilizando menos fotografias nos trabalhos mais recentes, voltei aos objetos, os quais penso que nunca abandonei totalmente. Na verdade tenho intercalado, fotografia e objeto. O que acontece de fato, é que faço objetos para fotografar alguma situação previamente planejada, mas depois quero que eles fiquem, apareçam, quero expô-los. Esse desejo tem me perseguido, então sou obrigada a reformulá-los para que eles se tornem passíveis de exposição. Voltou também a dificuldade técnica de trabalhar com os objetos. Fazer e refazer várias vezes é muito comum.

¹⁵⁷ GREIMAS, op.cit., p. 30.

Acabei de realizar um trabalho com bolsas em pvc flexível e transparente. Recortei o pvc e coleí. Fiz cinco bolsas, três menores (Fig.41) e duas maiores, estas últimas não ficaram boas, se deformaram muito. As outras três, quando coloquei na parede com as migalhas em volta, ficaram muito instigantes, porém a qualidade técnica, para o meu atual nível de exigência, não me satisfez, porque aparecem os pingos da cola que utilizei para unir os lados da bolsa. Fiz estas bolsas para carregar migalhas de toalhas pelas ruas, procurando lugares para impregnar. Para este fim elas estão perfeitas. Mas resolvi utilizá-las como objetos fixos também, para pendurar na parede. Como objeto fixo na parede, alterei um pouco a função, ao invés delas se prestarem a carregar migalhas, elas vão sustentar algodão branco e azul. Apostando que o algodão lembrará nuvens, pelo modo como os agrupei em camadas dentro das bolsas e também pelo fato de que as coloquei em alturas diferentes na parede, ao redor delas, coleí as migalhas. As migalhas de tecido adesivadas que fixeí em torno dos objetos-bolsas dão maior leveza a eles, pois inserem aquela sensação que já descreví de flutuação. Ainda não testei em um fundo azul, mas penso que pode ficar igualmente bom. Como não gostei muito do resultado com o pvc colado, estou testando com acrílico rígido e pedi para uma empresa especializada realizar o projeto. Há ainda a possibilidade de colocar dentro das bolsas migalhas de tecido ao invés de algodão.



Fig.40: *Bolsas para carregar nuvens em dia de piquenique, Detalhe, 2007.*



Fig.41: *Bolsas para carregar nuvens em dia de piquenique,*

Um sabor da infância está contido neste trabalho, mas é de primavera e verão. Ou talvez simplesmente de férias com sol. Imenso pátio da casa, onde era possível se esconder e se perder. Fauna e flora. Pessegueiro florido, porquinho-da-índia desenhando círculos na grama vaga que era capim, mil sons: agudo e longo do apito do afiador que corta a alma em dia de pouca nuvem; caracolado, gorducho e escancarado da buzina do sorveteiro e o seco tléc tléc tléc tléc... da tábua do venderor de casquinha. Tonel enferrujado e escuridão. Mão e mãe ardendo por causa do bicho-que-queima, que camuflado surpreende. De quando em vez, minha face inchada pelo marimbondo cruel, impiedoso como um pai que mesmo no choro culpa: eu avisei! É só abrir os braços e girar embaixo do pessegueiro, fascinada pelas flores de neve e eu própria um redemoinho de vento. Sopra, sopra!

As migalhas, conforme o tamanho e o modo como as coloco, atribuem diferentes aspectos aos objetos. Se elas são muito pequenas um caráter um pouco decorativo, se são maiores é um caráter festivo que se apresenta.



Fig.42: Projeto Impregnações 1:
Jacarandás, 2007.

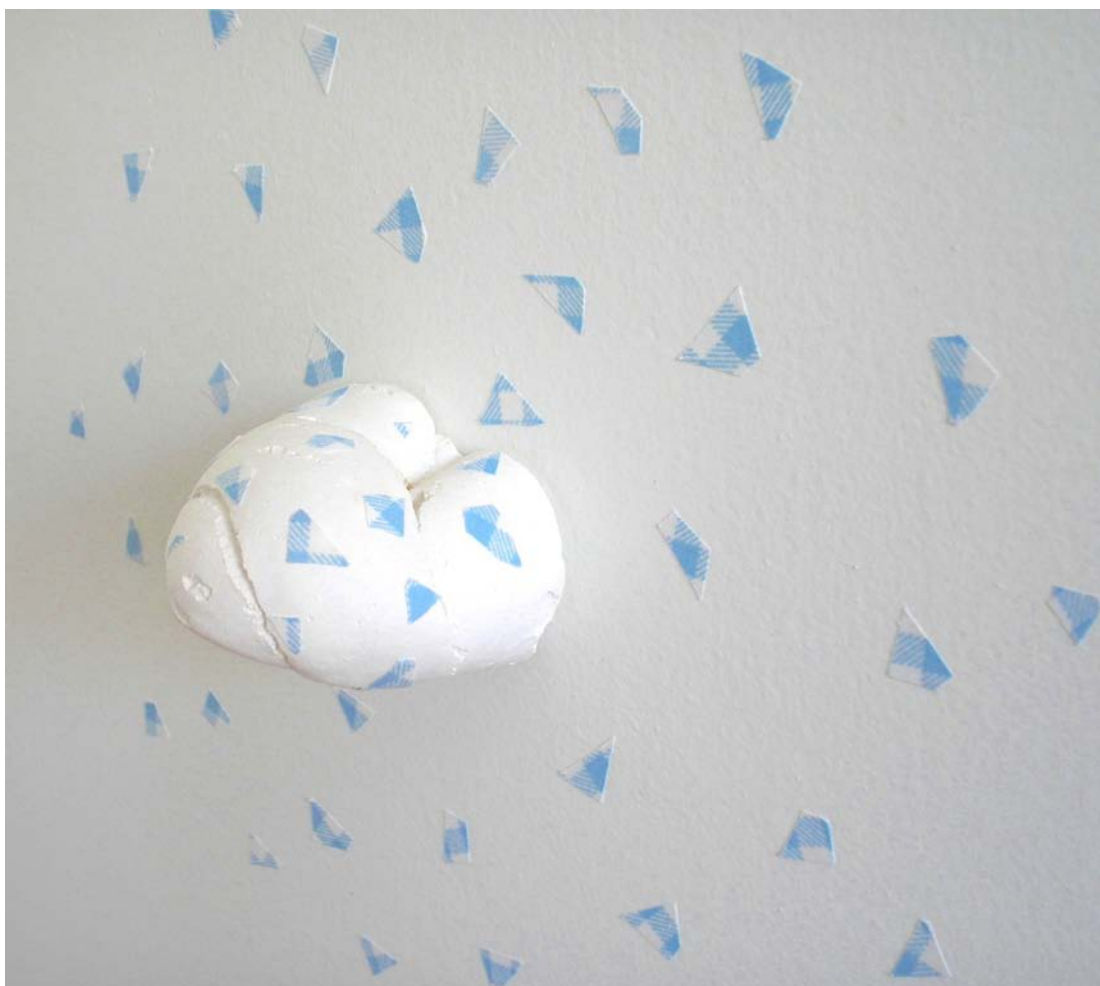


Fig. 43: O pão e a toalha de mesa, 2007.



Bolsa para carregar migalhas, 2007.

De um modo geral, as migalhas inserem movimento, salientam os objetos e os fazem vibrar. Apesar de estarem coladas, a forma obtida com o conjunto das migalhas, tem esse caráter provisório de um arranjo efêmero; é por causa deste aspecto de vibração provocado pelo xadrez do tecido e pelo ritmo dos pequenos pedaços arranjados, que passam a idéia de que ao menor sopro elas pudessem se colocar de outra forma. São como as flores ou sementes que caem das árvores e fazem desenhos no chão ou pelo ar. Como aquela semente que já nasce com hélice pra girar ao sabor do vento e cair mais longe. As migalhas se espalham e brotam na memória.

Meu trabalho imita a natureza, às vezes, imita a culinária, imita a costura, imita o modo de fazer do artesanato mais comum e imita a arte também. Imitar não é verdadeiramente a questão. Eu utilizo ações que estão no cotidiano das pessoas, concentradas em diferentes funções. Neste sentido, a questão do *métier* não está em jogo, mas somente a ação, ela mesma, bem ou mal conduzida. A questão é criar uma certa integração entre todos estes modos. Fazer de todas as atividades aprendidas na vida, uma grande rede passível de se fazer uso no momento oportuno, sem hierarquias.

Talvez isto tenha acontecido em uma oficina de arte que propus há alguns anos atrás. Enquanto mostrava aos participantes imagens de trabalhos de diversos artistas, previamente selecionados para este fim, a cada imagem eles deveriam apontar, assinalar, nada mais do que o gesto ou a ação desempenhada para atingir aquele fim. Nada de refletir sobre a significação da obra, naquele momento. Ficávamos apenas com aquela parcela poucas vezes comunicada diante de uma obra finalizada, porém infinitamente importante. Depois pedi que eles anotassem no quadro os verbos transitivos que lhes viessem de imediato a mente. Aos poucos o quadro foi ficando repleto de verbos-ações, alguns destes estavam nas obras e outros não: marcar, manchar, dobrar, cortar, furar, torcer,

pegar, agregar, dirigir, dormir, caminhar e tantos outros. Eles deveriam escolher algumas destas ações e trabalhar a partir delas. Lembro que o resultado foi o mais surpreendente que eu poderia esperar. Mas isso também não era o mais importante, e sim que uma essência do fazer foi percebido pelo componente indicial da obra. Foi como um fio puxado e que aos poucos revela o percurso inteiro da trama. Dois grandes problemas contraditórios foram atacados em um só lance, o da mistificação e o da banalização. Foi possível perceber um sujeito na obra formado na marca deixada pelo gesto, e a idéia em movimento, se formando por este gesto, pelo material e pelo sentido e, por outro lado, foi possível atacar também os problemas trazidos pela noção banalizada, que seguidamente alguém manifesta, de um automatismo desproblematizado. Gesto que na maior parte das vezes compromete o corpo inteiro do artista e está inserido em contextos distintos, gesto que faz a obra, gesto que é a obra, gesto que é a obra e o artista ao mesmo tempo. Este que para além da iconologia, se pode também sentir, se pode teorizar, algo que traz um sentido dialetizado do fazer, este gesto, ele próprio, é dialético, fazendo encontrar o passado no presente e o sujeito no objeto. Gesto como ponto de encontro.

*O mundo e o corpo ontológicos que encontramos no cerne do sujeito, não são o mundo em idéia ou o corpo em idéia, é o próprio corpo como corpo-conhecedor.*¹⁵⁸

¹⁵⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.411.

Essa ação, como constituinte, fica muito clara em um filme de três minutos que Richard Serra realizou em 1969, chamado *Mão agarrando chumbo* (Fig.44). Nele, uma mão e um antebraço articulam a integralidade da cena, se esforçando para pegar pedaços de chumbo que vem do alto. Essa mão aparece desprovida de corpo, e é a ela que Serra atribui a tarefa da construção do sentido, mostrado



Fig.44: Richard Serra, *Hand catching lead*, 1968.

na intensidade desse esforço e concentração, em tentativas bem ou mal sucedidas. Pegar ou não o chumbo não tem importância, embora em um primeiro momento possa parecer que este é o jogo. A questão está justamente na ação focalizada na mão, ela mesma conduzindo a obra a seu termo. Em outro trabalho do mesmo ano, *Peça moldada*, que não se trata de um vídeo, a tarefa do escultor é salientada no gesto de atirar o chumbo derretido no canto de encontro entre a parede e o chão, depois retirar a peça inteira, seca, e colocar estas “ondas” de chumbo no meio da sala e repetir novamente o mesmo gesto. Uma repetição despida de hierarquias no fazer, ordem apenas, uma coisa depois da outra. Em uma longa lista de trabalho realizada por Serra e encontrada em seu atelier, ao invés de um inventário de formas, entre outros verbos transitivos tem-se estes: Rolar, vincar, dobrar, armazenar, curvar, encurtar, torcer, trançar, manchar, esmigalhar, aplainar, rasgar, lascas, partir, cortar, separar, soltar, agarrar.¹⁵⁹ Eles indicam ações a serem desenvolvidas, no entanto, o material não está especificado. O dois últimos verbos da lista citada por Rosalind Krauss compõe a imagem dupla da ação que mostra o filme:

¹⁵⁹ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.330.

Ao assistir o filme, compartilhamos o tempo real da concentração do escultor em sua tarefa e temos a sensação de que, durante esse tempo, o corpo do artista é essa tarefa: seu próprio ser está representado por esta demonstração externa de comportamento contraída até a última extremidade. (..) Ao separar mão do corpo, o filme de serra participa também de uma lição ensinada anteriormente por Rodin e por Brancusi: a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar o significado de um gesto particular de que o mesmo é pré-condicionado por uma estrutura subjacente ao corpo, compreendido como um todo coerente.¹⁶⁰

Eu diria que é o sensório manifestando a sua própria racionalidade, aquela outra apontada por Lancri, quando diz que a arte possui a sua própria racionalidade e que é essencial crer nela para resistir a doxa, ao discurso institucionalizante, a desmobilização da função crítica, tudo isso como a forma desproblematiza e banalizada que vez ou outra toma conta dos discursos que se levantam *contra* a arte, como nos alerta Marc Jimenez.

Nenhum participante comunicou uma reflexão deste tipo, nem lhes foi pedido que o fizessem, mas a experiência do fazer foi comunicada. Penso que esse saber foi, em grande medida, efetuado pelo sensório, o saber que não se sabe e que está apoiado em uma experiência corporal. Como colocou Ana Costa:

A experiência não pode ser reduzida exclusivamente à referência a um símbolo abstrato, ou a uma imagem, ela necessita passar pelo corpo na sua relação com o semelhante e com o real (desde que este real inclua alguma atividade, algum exercício). É somente nesta natureza mais extensa da experiência que produz um registro que a teoria lacaniana denominou de saber. Como se pode depreender, o saber aqui se diferencia da informação e do conhecimento, na medida em que ele é necessariamente corporal e, por isso, também inconsciente.¹⁶¹

Um outro sentido foi percebido a partir desse ponto de vista em movimento, e uma intimidade maior com os trabalhos acontecia. Esse filme de

¹⁶⁰ Idem, *ibid.*, p. 331.

¹⁶¹ COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 33.

Serra não foi citado no curso, pois só o encontrei algum tempo depois. Mas um participante, chamado Joelson Ribas Osti, realizou um vídeo fixando uma filmadora no carro; esta o filmava enquanto dirigia no trajeto de sua casa até a universidade. Filmava suas paradas, seus movimentos e sinais, ligar o som, buzinar, cantar, ligar o pisca, etc. Outro participante, chamado Fernando Ribeiro, fez uma performance no atelier: enquanto caminhava devagar, pegava objetos e tentava os encaixar ao corpo, nos braços, nas pernas, nas costas, na cabeça; objetos presentes na sala, como os bancos usados para sentar. Outra participante, chamada Edinéia Pietrowsky, associou a sua proposta a ação de tomar café no lugar onde ela trabalhava. Os funcionários diariamente se encontravam na hora e no lugar do cafezinho e conversavam sobre outras coisas, mas não sobre trabalho. Propôs então, a nós, uma pausa na aula e serviu café a todos. Levou a xícara que ela usava todos os dias no trabalho e pediu que nós levássemos as nossas xícaras. Conversamos nesse momento sobre nosso cotidiano, nada que tivesse a ver com a aula. Essa proposta, ao mesmo tempo que parece muito banal, encontra sua força justamente nesse ponto, no desvio da tensão, no encontro com o outro, na amizade, tudo acontecendo em um *outro lugar* (dentro do mesmo lugar), aquele lugar que se quer, aquele lugar que se cria.

*O corpo, retirando-se do mundo objetivo, arrastará os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente nos revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido.*¹⁶²

Uma boa parte das imagens que mostrei na oficina era pintura e a ação era identificada pela caráter indicial, como por exemplo, a ação de dobrar de

¹⁶² MERLEAU-PONTY, op.cit., 1999, p. 110.

Hantaï. Hubert Damisch aponta, no prefácio que escreveu para o livro de Rosalind Krauss, este sentido na pintura:

A grande pintura americana dos anos 50 apresentava uma forte característica indicial: quer se trate de traços em pleno vôo de Pollock, dos sutis arrancos de Barnett Newman ou do fluir cuidadosamente organizado de Morris Louis, todos estes traços remetem diretamente ao gesto que os originou. (...) Se a crítica, se a história da arte foram levadas a enfatizar o componente icônico da pintura em detrimento de sua aparência sensível e a confundir a imagem com o quadro, não se deve procurar a razão dessa atitude numa cegueira qualquer e sim na vontade cada vez mais afirmada de ignorar o que acontece com o sujeito da pintura, com o sujeito *na* pintura, esta arte cuja intimidade no coração do homem aumenta à medida que se torna mais material, como dizia Delacroix.¹⁶³

O estilo é um sintoma da imagem, diz Georges Bataille. Poderíamos dizer ainda, com ele, que os modos são sintomas. Por isso me surpreendi tanto quando li *O fotográfico* de Rosalind Krauss, pois percebi que de certa maneira esse ponto de vista estava presente naquele exercício que tinha proposto. Não pensar na obra em si, mas no que ela atualiza, o ato ao qual ela está vinculada com índice, e o que este ato põe em jogo. Uma teoria dos *distanciamentos*, segundo Krauss e, para mim, uma teoria dos *prolongamentos*. Uma obra crítica e, portanto, em movimento.

Esse *em si* na obra não estará ele sempre em movimento? A obra não estará sempre em um campo de relações e tensões? Como Lancrì: “insistamos nessa dimensão do movimento. Não é ela consubstancial à obra de arte e, mais ainda, à obra da arte?”¹⁶⁴

Em *O fotográfico*, não é sobre a fotografia que Krauss trabalha, mas a partir da fotografia. Na época em que propus a oficina, não partia de qualquer

¹⁶³ DAMISCH, Hubert (Prefácio). KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Lisboa: Gustavo Gili, 2004, p. 13.

¹⁶⁴ LANCRI, op.cit., p. 30.

teoria, mas de uma necessidade que tinha de fugir da mitificação provocada pela história da arte e outras instâncias de validação artística. Fugir das leis que generalizam, para organizar os objetos de discurso. Queria ficar sem nomes, somente com gestos, tinha um desejo imenso de parar de influenciar alunos com artistas escolhidos por mim e, muito antes de mim, pela história da arte; gostaria que o fazer e o pensar estivessem apoiados na experiência. Utópico sim, mas um desejo compartilhado com Lygia Clark e Josef Beuys, por exemplo, ambos professores. Aos poucos descobri que o trabalho, o cultivo e o cuidado *com* as pessoas é bem mais instigante que formar artistas. Questão que me consumia quando deixei a universidade em 2004, e construímos, eu e meus alunos, minhas melhores lembranças de sala de aula, justamente em uma disciplina de metodologia. “Pois o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto”.¹⁶⁵ O método não deveria ser em primeira instância o “como viver junto?” (Não deveria ser a tentativa de criar um lugar onde o encontro com a *cultura* se torna possível?). Isso porque, mais do que a coisa em si, é o *modo*, ou o *como*, que me interessa: o modo de ler, o modo de refletir, o modo de escrever, o modo de propor, o modo de fazer, o modo de viver e conviver, e outros modos. Isso não se coloca ensinando mas provocando, a provocação aos poucos atinge a todos, e cada um tem uma experiência diferente a partir dela. Quanto menos se nota a presença do professor, melhor. Como disse Barthes: chegar ao ponto em que o professor seja mais banal que seus ouvintes, “no qual aquilo que ele diz fosse menos do que ele suscita”¹⁶⁶ É claro que no caso de Barthes a mitificação tornava sua empreitada muito difícil, talvez impossível.

¹⁶⁵ BARTHES, op.cit., 2002, p.43.

¹⁶⁶ BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 262.

*A concepção fetichista da arte é inimiga da técnica como o é também da teoria.*¹⁶⁷

Acredito no fato de que minha fixação em alguns objetos, e todas as ações que faço incidir sobre eles, não só são ações que me permitem experimentar, conhecer esse objeto fenomenologicamente: “uma visão com mil olhares”¹⁶⁸ como também, que esse objeto seja ele próprio experimentado como identitário, ou seja, o objeto sou eu mesma. A frase que escolhi para iniciar o primeiro capítulo desta tese, não seria ela um sintoma?: “Aqui estou eu em meio a migalhas, entre minhas migalhas revolvo”. Percebo isso principalmente neste trabalho com as migalhas de toalha de mesa e esse desejo que já manifestei de perfeição, de ubiqüidade e de alteridade. É como se me metamorfoseando, em migalha (partícula) pudesse chegar em todos os lugares, tomar diferentes formas, tocar a todos, contaminar, transformar. E, ao mesmo tempo, esse desejo paradoxal de não ser visto. Estar em todos os lugares mas nunca ser visto. Ser como um resto.

Penso que estar em exposição e construir coisas é quase impossível. Como no caso de Roland Barthes, por exemplo, quando o homem se torna mito e a banalidade pretendida fica impossível de ser notada. O mito é uma imagem fixa, inalterável, paralisada, uma imagem da crença. A crença não se discute. Ser mito é bom para o ego e ruim para o trabalho coletivo.

¹⁶⁷ DAMISCH, op.cit., p.15.

¹⁶⁸ MERLEAU-PONTY, op.cit., 1999, p. 107.

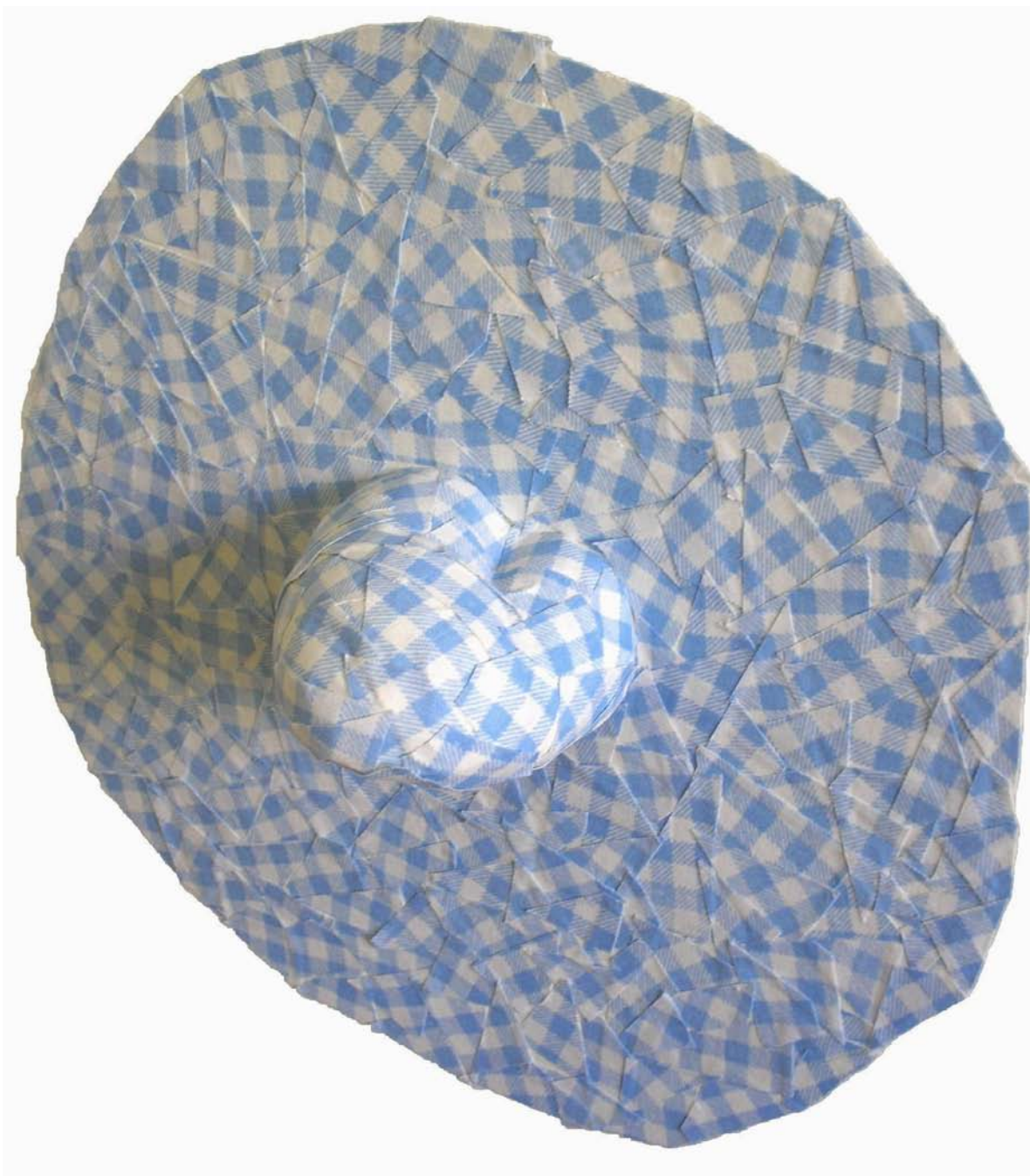


Fig. 45: *O pão e a toalha de mesa*, 2007.



Fig 46: *Sem título*, 2007.

4. Prolongamentos

Circular nos parques de atração da cultura é agradável, mas é ainda mais importante que a cultura circule em cada um de nós.

Marc Jimenez

René Passeron, em seu artigo *Da estética à poiética*¹⁶⁹, percorre uma linha de pensamento que busca distinguir estes dois campos, apontando as particularidades de cada e um mostrando o quanto se ganha ao perceber e fazer valer estas diferenças em nossas análises. Paul Valéry já havia afirmado com ênfase que “podemos considerar apenas a relação da obra com seu produtor, ou então a relação da obra com aquele que é modificado por ela, uma vez pronta. A ação do primeiro e a reação do segundo não podem ser confundidas”¹⁷⁰. Ao delimitar a poiética como o estudo que versa sobre a instauração da obra, Passeron salienta como seu principal objeto a ação posta pelo fazer (*poiëin*), e tudo o que este fazer coloca em jogo na relação entre o artista e a obra em processo. De outro modo, a estética, ao desligar-se dos discursos sobre a arte, volta-se para a subjetividade da estesia definida pela relação de “liberdade do prazer sentido em todas as coisas”:

Eu posso proclamar que a estética tem por objeto de consciência e de reflexão todo o universo que chega a nós pelos sentidos, os sentimentos, a linguagem afetiva, em suma, a totalidade do mundo recebido pelo *Dasein*, nos três níveis da situação: pessoal, histórico e fundamental. E aqueles que

¹⁶⁹ PASSERON, René. Da estética a poiética. In: *Revista Porto Arte*, Porto Alegre: UFRGS, nº15, 1997.

¹⁷⁰ VALÉRY, Paul. Aula inaugural do curso de poética. In: *Variedades*, São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 183.

desconfiam da estética, os surrealistas especialmente, terão interiorizado essa consciência do mundo para fazer dela, nas fantasias do amor (Breton) e no trágico da crueldade (Artaud), o “modelo interior” em sua conduta criadora, menos automática do que se diz, estará diretamente enraizada.¹⁷¹

Marc Jimenez¹⁷² mostra os desvios maléficos que uma visão equivocada do que seja a função da estética, ou mesmo a tentativa de extinção desta função, tem provocado nos dias de hoje. Estes desvios podem ser descritos como: a anulação da capacidade do ver pelo “mergulho vertiginoso em um cultural laxista e exibicionista, que se contenta muito freqüentemente em expor, exhibir a obra fazendo assim a economia da estética que ambiciona mostrar o que há para ver na obra de arte”; o fim do julgamento estético, já que o sistema é o seu próprio juiz em virtude de sua pretensa generosidade, “admitindo em seu seio apenas o que afirma a sua posição hegemônica”; a perda de uma apreensão mais direta e espontânea da arte e das obras em detrimento do famoso: gostei, não gostei, “ocultando o fato de que uma sociedade não é composta unicamente de sujeitos livres; de que sentir prazer onde a arte é suscetível de proporcioná-lo aprende-se, bem como se aprende – para o indivíduo e para a sociedade – a faculdade de julgar e a autonomia sempre frágil do sujeito”. Este último dado corresponde, para Jimenez, sobretudo, a perda do saber autônomo ligado a gênese da estética e “elaborado concomitantemente à conquista progressiva do sujeito autônomo, do espírito crítico e do espaço público.”¹⁷³ O autor nos lembra ainda que o ato de julgar, de avaliar as obras de arte, resta fundador deste espaço crítico, sendo que

¹⁷¹ PASSERON, op.cit., p. 105

¹⁷² JIMENEZ, Marc. *L'esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2004; *O que é estética?* Porto Alegre: Unisinos, 1999; *Contra o esteticamente correto*, In: *Revista Porto Arte*, Porto Alegre: UFRGS, V.8, nº15, 1997.

¹⁷³ Todas as citações do parágrafo se originam do artigo *Contra o esteticamente correto*, JIMENEZ, op. cit., p. 96-97.

o que prevalece da autonomia é menos a liberdade do que a tomada de consciência de reivindicá-la.

Esta atitude talvez esteja próxima da doutrina da atenção formulada por Simone Weil, desenvolvida em um livro que trata sobre a opressão, e que foi redigido a partir de sua vivência como operária na Renault. Segundo Weil para compreender os fenômenos deve-se: “não tentar interpretá-los mas olhá-los até que jorre a luz. Em geral, método de exercer a inteligência que consiste em olhar (...) A condição é que a atenção seja um olhar e não um apego.”¹⁷⁴ Para a filósofa, a atenção é um bem em si, independente das informações que se adquire com ela, deste modo os estudos “nada mais são do que uma ginástica da atenção, seja qual for seu conteúdo.”¹⁷⁵ É um olhar que não busca dominar, atribuir significado ao objeto, mas dialetizar com ele. É neste sentido também que Jimenez questiona: “Visão correta? Basta acomodar o olhar às propostas dos artistas e aceitar seus convites para viver intensamente uma experiência de ruptura com o cotidiano (...) sair da solidão da experiência individual, subjetiva e abrir essa experiência se não a todos, pelo menos ao maior número.”¹⁷⁶

Pensando nestas questões é que busco abordar neste ensaio alguns encontros, meus encontros, com trabalhos de outros artistas. Acredito que estes tenham provocado, de algum modo em mim, algo da ordem de um saber (sensível, sensório, semiótico), um saber que se manifesta de modos distintos. Estes encontros estéticos, em um primeiro momento, podem ser considerados, também, como poiéticos, no sentido da ocorrência de uma fratura que perturba o que se sabe, mas que também é capaz de alterar um discurso em processo. Por

¹⁷⁴ WEIL, op.cit., 1996, p.388.

¹⁷⁵ BOSI, Ecléia. A atenção em Simone Weil. In: *O tempo vivo da memória*, 2003, p.211.

¹⁷⁶ JIMENEZ, op.cit., 1999, p. 389-390.

isso tento, aqui, exercer minha *autonomia* em olhar, mesmo tendo plena consciência de sua fragilidade.

Para cada característica que aponto em meu processo, encontro no trabalho de outros artistas pontos de contato. A produção da artista plástica Louise Bourgeois, por exemplo, provoca perplexidade em mim já há algum tempo. Uma contaminação duradoura, digamos assim, que não cessa de colocar questões. O período de meu estágio de pesquisa no exterior, realizado em Paris, permitiu-me ver pessoalmente trabalhos pelos quais já nutria alguma admiração, mas que só conhecia por imagem, de artistas como



Fig. 47: Claes Oldenburg, *Bicyclette ensevelie*, Parc de la Villette, Paris

Annette Messenger, Claes Oldenburg, Daniel Spoerri, Joseph Beuys, Piero Manzoni, Dan Flavin, Jesús Soto, Felice Varini, César, somente para citar alguns poucos. Mas também me permitiu o acesso a uma grande quantidade de vídeos, instalações, monumentos e intervenções urbanas. Fiquei fascinada pelas

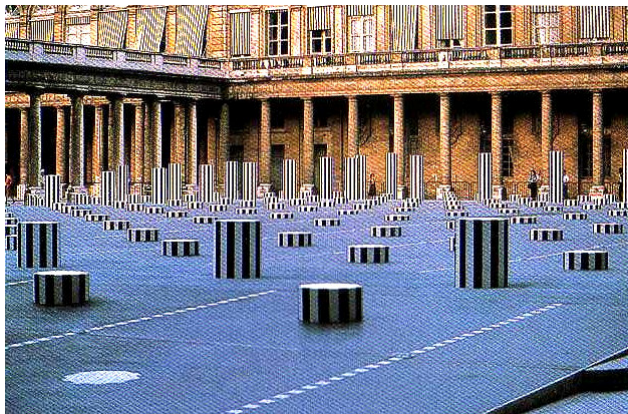


Fig.48 : Daniel Buren, *Les colonnes de Buren*, Palais Royal, 1989.

instigantes intervenções urbanas, críticas e ao mesmo tempo bem humoradas que sintonizam e não concorrem com a paisagem e com as pessoas, principalmente as de Claes Oldenburg no *Parc de la Villette* (Fig.47) e de Daniel Buren no *Palais Royal* (Fig.48). Buren, que acreditava que todo trabalho independente do

local em que está exposto, é contaminado pelo lugar.

Aconteceu no *Grand Palais*, no período em que estive lá, uma exposição chamada *La Force de l'Art* com jovens artistas franceses e alguns artistas convidados, como Roman Opalka, Bertrand Lavier, Christian Boltanski, entre outros. Pude ver também, uma ampla retrospectiva dos trabalhos de Cindy Sherman no *Jeu de Paume*. Surpreendente foi perceber que em meio a todos aqueles trabalhos em grande formato, coloridos e questionadores, mais conhecidos de Sherman, intrigaram-me muito várias fotos em preto e branco, pequeno formato, colocadas lado a lado na parede. Nestas fotos, a artista aparecia de corpo inteiro, sentada ou de pé, representando aqueles estereótipos, característica própria de seu trabalho. O que me intrigou, foi que, com um pouco mais de atenção, podia se perceber seu pé apertando um disparador automático. A sensação é esquisita, porque dá plena noção de que não havia ninguém a sua frente. Também pude frequentar a excelente exposição intitulada *Le mouvement des images*, no Centre Georges Pompidou, com filmes de Richard Serra, Moholy-Nagy, Chuck Close, Marcel Duchamp, Bruce Nauman e muitos outros, assim como pinturas e instalações que, conforme a curadoria, estavam inseridas na lógica do movimento. Tive a oportunidade de ver uma exposição de pinturas sobre papel de Magritte, que me impressionou bastante, e também a de Hans Bellmer no Centre George Pompidou, com desenhos, pinturas e algumas de suas *poupées*. Conheci mais alguns artistas, por pesquisas em livros e revistas que não chegam ao Brasil.

O que quero argumentar é que, às vezes, a apreensão estética tem a força de uma avalanche, que acontece em rápida duração, provocando fraturas, no sentido que Algirdas Greimas¹⁷⁷ atribui a esta palavra. Admiração, fascinação e também, contemplação, êxtase, gozo, possessão, choque, desorientação,

¹⁷⁷ GREIMAS, op.cit., 2002.

irritação são “conteúdos afetivos de uma fenomenologia da vida”¹⁷⁸ e utilizados pela estética para revelar sensações, mas que dialeticamente suscitam o pensamento, a pisquê de cada um. No livro *Da imperfeição*, é justamente sobre este caráter do estético que as abordagens de Greimas se desenvolvem na literatura. Todos os textos literários escolhidos falam do encontro estético nos termos de fraturas do cotidiano, neste sentido, eles implicam uma temporalidade específica, “o que precede o encontro entre sujeito e objeto (momento de disjunção), o próprio encontro em sua breve duração (momento de fusão de papéis) e o que segue (retorno a disjunção).”¹⁷⁹ Duas perspectivas são abordadas pelo texto, uma que faz da experiência estética uma espécie de graça, como o caso do personagem Robinson, e, também, a fratura provocada pelos sentidos (visão e audição) em seu encontro com a última gota de água a pender de uma torneira. E a outra, o resultado de um esforço para a construção do sensível, como as reflexões que Palomar empreende, buscando adequar seu olhar à um cena que perturba seu passeio na praia: uma mulher com os seios à mostra.¹⁸⁰

É desta forma que penso que tudo para o qual olhamos e que nos provoca fraturas, imprime-nos uma marca que muitas vezes nem percebemos e nem sabemos identificar. Ana Costa ao diferenciar conhecimento de saber, argumenta que

o conhecimento pode permanecer como uma representação exterior à experiência e o saber é uma apropriação da representação pela experiência (apropriação que sempre traz uma medida de criação). Esta apropriação não diz respeito a que se entenda e signifique a representação, mas que ela se

¹⁷⁸ PASSERON, op. cit., 1997, p.114.

¹⁷⁹ OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Prefácio de *Da imperfeição*, op.cit., p. 10.

¹⁸⁰ Os personagens citados por Greimas são Robinson, do romance *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier e *Palomar*, de Ítalo Calvino.

precipite como um representante que é sempre indicativo de uma atividade, índide de um sujeito.¹⁸¹

Considero esta questão colocada fundamental para a compreensão do modo de abordagem de trabalhos artísticos que vou tentar desenvolver. Nem todas as obras que vemos nos provocam apropriação da representação pela experiência, por esta permanecer como uma representação exterior. Penso que estes trabalhos e imagens que apresento aqui, formam uma pequena parte de minha constelação, por implicarem nesta atividade de representação ligada a uma experiência particular. Por isso as abordagens talvez indiquem tanto sobre o meu modo de ver e articular as informações que tenho, quanto sobre o *em si* das obras. Isso porque penso que a dialética está constantemente sendo posta em jogo. É o espaço do encontro que é importante.

O exercício que vou desenvolver aqui é o de tentar apresentar, às vezes encenando um encontro, aquela parte que de algum modo consigo tornar consciente de minha experiência no contato com algumas obras. Essa abordagem tem o propósito de estabelecer uma relação que designo como portadora de alterações em meu processo de trabalho, a esta relação atribuo freqüentemente o nome de contaminação ou impregnação. Ao utilizar esta terminologia intenciono lançar designações que considero mais transparentes do desdobramento dialético que busco tornar visível. São palavras que remetem a algo em processo, que cresce e se desenvolve, que trabalha o corpo (sensório) e a mente (semiótico) e é trabalhado por eles, consciente ou inconscientemente. Lembrando que contaminar-se ou impregnar-se com algo somente é possível no contato, onde o sujeito se abre para o outro, tornando possível a circulação da experiência.

Gostaria, ao invés de trabalhar com referenciais, arriscar-me um pouco mais e tentar ser mais fiel a um movimento advindo de meu percurso de

¹⁸¹ COSTA, op.cit., 2001, p. 48.

desenvolvimento artístico. Nessa fidelidade é claro que a cronologia é a primeira a enganar, por isso ela não é tão importante aqui, mas sim as experiências. Acredito que uma pesquisa em arte, inclui certamente o “desvio pelo outro” de que fala Jean Lancri¹⁸². Diria que este desvio é até mesmo inevitável quando se está convivendo com um grupo de pessoas com interesses semelhantes. Somos influenciados e exercemos influência sobre os outros. O Outro aparece na forma de um campo de pesquisa diferente do nosso e nos mantemos curiosos com relação a este, nos ajuda, entre outras coisas, a nos distanciarmos de nós mesmos e, deste modo, testarmos nossas idéias em desenvolvimento. Com relação a pesquisa em arte, este outro campo é prático e também teórico. Na universidade, então, desde a graduação, somos levados a nos confrontarmos com o campo do outro. Particularmente, a graduação foi um momento em que minhas ferramentas de conhecimento tinham como ponto de apoio uma memória pessoal, aquilo que pensava ter de mais próprio, e meus esforços, pelo que percebo hoje, estiveram mais dirigidos para experienciar qualquer coisa de novo, passando por esse filtro pessoal. Desta forma, considero que o período em que desenvolvi uma experiência de alteridade mais radical foi quando comecei trabalhar como docente em um curso de artes e a viver em uma outra cidade. O contato com os alunos e, de um modo geral, com pessoas pertencentes a uma cultura diferente da minha, propiciou isto. Penso que uma relação mais exteriorizada com minha própria produção artística começou a partir daí, nesse movimento. Produção artística e pesquisa teórica se confundem o tempo inteiro em meu discurso. Considero estas duas instâncias como partes de um processo que tem uma finalidade, mas não um fim único e específico.

As atividades dos artistas plásticos foram se tornando cada vez mais complexas, não se reduzindo de forma alguma ao trabalho de atelier. O campo

¹⁸² LANCRI, op.cit., 2002, p.20.

produtivo do artista, para muito além de nossas utopias românticas, se estende implicando uma ampla atividade e, quando se faz pesquisa, todas estas atividades como artista, professor, teórico, organizador, curador, entre outras, ganham qualidade na forma de propostas ou de debates. É nesse âmbito, que o objetivo que leva alguém a empreender uma pesquisa em arte, não é, e nem pode ser, mais direcionado para um único fim, mas sim resultar em um indivíduo mais crítico nas suas atividades culturais e de ensino ao desencadear questionamentos no meio onde se estabelece vínculos.

Passeron atribui à poiética uma qualidade ética ao argumentar que ela desemboca em uma filosofia da responsabilidade. Pela poiética a obra responsabiliza seu autor, no momento em que ele se assume como tal, deixando para traz o mito adulado do gênio criador. É nesta perspectiva também que Valéry coloca:

Embora pouquíssimos autores tenham a coragem de dizer como formaram sua obra, creio que não existem muitos que se arriscam a sabê-lo. Tal procura começa pelo abandono difícil das noções de glória e dos epítetos laudatórios; ela não sustenta qualquer idéia de superioridade, qualquer mania de grandeza. Leva a descobrir a relatividade sob a aparente perfeição. (...) Certos trabalhos das ciências, por exemplo, e os da matemática em particular, apresentam tal limpidez na armação que diríamos ser a obra de ninguém. Têm alguma coisa de *inumano*. Essa disposição não foi ineficaz. Fez supor uma distância tão grande entre certos estudos, como as ciências e as artes, que os espíritos originários ficaram totalmente separados na opinião e exatamente na mesma medida em que os resultados de seus trabalhos pareciam estar. (...) É preciso, portanto, desconfiar um pouco dos livros e das exposições puras demais. O que é fixo ilude-nos, e o que é feito para ser olhado muda de comportamento enobrece-se.¹⁸³

¹⁸³ VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. São Paulo: Ed. 34,1998, p. 17-19.

Apesar deste texto de Valéry ter sido publicado pela primeira vez em 1895 e que a produção artística tenha sofrido muitas alterações, desde então, como o fato de que os processos se tornaram cada vez mais explícitos nas obras. Penso que a mitificação se mantém e com muita força. Isso porque esta não depende unicamente dos artistas mas de um conjunto (sistema cultural) que vive e sobrevive dela.

Quanto não ganharíamos se outras disciplinas se arriscassem a desenvolver estudos no campo da poética, refletindo, e tornado acessível a outros, os meandros do processo de criação? Frequentemente se fala que não existe crítica de arte, mas será que esta não aparece transmutada (escondida) em um conjunto de políticas culturais? O fato é que existem pessoas cumprindo esse papel sem no entanto assumi-lo plenamente. Se as pessoas que trabalham como juízes culturais, mesmo que provisoriamente, passassem a assumir seus discursos como criação e a refletir sobre seus processos, quem sabe isso não resultaria em uma aproximação do público que, "tantas vezes perplexo diante de certas criações inéditas da arte contemporânea, espera em vão a revelação dos critérios estéticos que permitiram a seleção de tal produção em lugar de outra. Certamente tais critérios existem, porém permanecem muitas vezes uma propriedade de peritos e de pessoas que decidem, frequentemente competentes, mas discretos."¹⁸⁴

De qualquer forma, para quem se envolve em uma pesquisa como esta, nenhum resultado é imediato. É na atenção ao processo, que os problemas vão surgindo, que vai se descortinando um mundo que não reconhecíamos como ligado à produção artística. Neste sentido, as questões, assim como as respostas, estão sempre em deslocamento, tudo pode se alterar à medida em que se entra em contato com o universo do diferente, do outro.

¹⁸⁴ JIMENEZ, op.cit., 1999, p. 382.

Tudo muda a partir da experiência de alteridade. Começa-se, por exemplo, a enxergar o autor no livro teórico. Antes disso, o autor era só um nome. Enxergar o outro é enxergar um pensamento em desenvolvimento. Tudo muda, porque a pesquisa começa a se naturalizar, torna-se mais próxima, mais humanizada.

Penso que o que acontece no encontro é mais significativo do que aquilo que chamamos pelo termo vago de referência. Falo do encontro que leva à uma experiência, à apropriação e a um saber. E no entanto, na maior parte das vezes, se desconsidera isso na hora de fazer uma pesquisa. Os artistas que utilizamos como referência na pesquisa, geralmente, nem os conhecíamos antes de fazer o trabalho. Isso pode não ser um problema se, apesar da terminologia, uma experiência se estabelecer. Porém, como um trabalho de outro artista pode ser referência se não houve uma apropriação na experiência de olhar e a transformação disto em atividade? Talvez este método ou terminologia, esteja mais ligado ao conhecimento do que ao saber, penso ser este último mais importante como experiência de alteridade.

O teórico francês François Soulages, em recente colóquio, *Fotografia e corpos políticos*¹⁸⁵, desenvolveu uma reflexão acerca da relação obra e alteridade, apoiando-se no pensamento de Emmanuel Lévinas. A obra, neste caso, é vista como o outro, aquele que é diferente de mim; a investigação se dá nos sentido de procurar saber quais vínculos podemos estabelecer a partir deste *estar diante* de um campo radicalmente novo que apresenta outros signos que não são aqueles que já estamos habituados no cotidiano. E como agir diante do diferente?

Frente ao outro, frente a uma obra, frente a um corpo, Lévinas nos lembra que é necessário sempre não com-preender, não prender,

¹⁸⁵ Colóquio *Photographie & corps politiques*, proferido na Universidade Federal de Santa Maria, RS, em 21.02.2007.

não tomar para si. Enfim, fazer a experiência de alteridade radical e de complexidade essencial; senão, se passa de lado: o *frente à frente* é oposto de *de lado*, é a resposta a essa último. Pois o outrem é “aquele que eu não sou”, a obra é isso que eu não sou, ela deve fazer coexistir os outros, aqueles que não sou. (...) É assim que o corpo do outro pode ser recebido fotograficamente no respeito político.¹⁸⁶

Durante o mestrado, pesquisei artistas que pareciam ter alguma relação com o meu trabalho, e eu não os conhecia ainda muito bem. Escolhi quatro, e destes quatro, três tinham um trabalho bastante autobiográfico, aspecto supervalorizado nos textos que encontrei. Penso que meu universo ficou um pouco restrito e, ao mesmo tempo, fiz o que poderia ter feito, pois pesquisar trabalhos de outros artistas era visto, ainda, com um certa desconfiança na época. Os discursos dos críticos no final dos anos 90, eram desenvolvidos nesse viés também, afirmando que os artistas contemporâneos trabalhavam com a sua autobiografia. Depois percebi o quanto eram reducionistas. Reducionistas ao selecionar artistas e reducionistas ao colocar todos nesta ordem; uma sistemática que busca a neutralização das diferenças. De qualquer forma, o termo referência faz parecer que o artista-pesquisador se apoiou (referenciou-se) naquele outro artista para fazer seu trabalho, e isso geralmente desconsidera a complexidade dos encontros com a arte ou com processos artísticos diferentes do nosso. Penso que o mesmo acontece com os referenciais teóricos, sendo que os livros só aparentemente são mais fáceis de mapear, pois estes, como diz Deleuze e Guattari, estão conectados a todos os outros livros do mundo. A capacidade do olho de reter informações sem que estas passem necessariamente pela consciência é algo considerável. Portanto, reduzir a pesquisa à algumas poucas referências artísticas não revela muito da experiência de alteridade. Embora a

¹⁸⁶ Ibid.

noção tradicional de pesquisa, remeta a idéia de sistematização e de classificação, penso que seria justo aproximá-la um pouco mais do universo da criação.

Por isso, agora, opto em trabalhar com o campo do Outro de um modo mais rizomático. Os trabalhos que me contaminaram são muitos, não poderia realmente mapear todos, mas seria muito artificial, penso, escolher apenas alguns poucos. Em algumas abordagens, o conceito expressado publicamente pelo artista é o que tem maior peso; em outras, um contato visual rápido pode inserir marcas, transformando-se em uma imagem dialética que não traz evidências acerca do pensamento do artista.

A profundidade nem sempre é a melhor escolha. Um pensamento que se desenvolve na superfície pode, em certos casos, manter uma proximidade maior com o mundo, ou ser mais eficaz no sentido de resguardar semelhanças, conservando a forma própria de cada coisa; uma dialética sem síntese, inconclusiva. Não apazinguar pela semelhança, manter a semelhança informe e inquietante, eis o ensinamento de Bataille; o que causa interesse é justamente essa articulação. O diálogo é possível, por exemplo, porque nos sentimos diferentes. Toda tendência à catalogação também se origina na diferença. A primeira coisa que identificamos fisicamente em outra pessoa é o que ela tem de diferente do que eu conheço. Esse dado chega a nós antes de qualquer síntese ou elaboração mental:

Logo se propõem um antes e um além do visível; à sua procura se dedicam as mentes mais agudas. Caminha-se por sobre a inquietude do *dado* da diferença; mas esta inquietude é a base que, segundo convergências das energias unificantes, é preciso *superar*; é necessário chegar à sabedoria, superar as aparências, abordar solidamente o existente, afrontar e vencer a insegurança das não-coincidências, do universo da multiplicidade.¹⁸⁷

¹⁸⁷ SOUZA, Ricardo Timm de. *Sentido e Alteridade*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000, p. 193.

Assim como as obras mais conhecidas, trabalhos instigantes que alunos realizaram em minhas oficinas, a partir de propostas que desenvolvi, foram importantes estímulos para que eu mesma utilizasse outros modos de trabalhar.

Conheci o trabalho da artista Louise Bourgeois durante minha pesquisa de mestrado e, na mesma época, pude ver alguns de seus objetos e instalações na Bienal Internacional de São Paulo. A contaminação desta obra na minha produção é inegável, mas penso que aconteceu em longo tempo, de modo indireto, sutil, e só pude percebê-la melhor após o mestrado. Bourgeois tem uma ampla produção, com muitas variáveis e diversas técnicas que não cansa de surpreender. Quanto mais descortinava esta obra, mais tinha a impressão de que a artista já tinha feito tudo. Desenho, gravura, escultura, instalação, objeto, performance, contos, música, utilizando materiais e meios, os mais diversos. O trânsito entre estas linguagens aparece de uma forma muito natural. É possível perceber a medida da experiência que se dá no decorrer de um tempo. E, no caso de Bourgeois, este tempo é bastante estendido: 96 anos.

Alguns anos depois de meu primeiro contato com o trabalho de Bourgeois, quando meu interesse pela obra da artista parecia arrefecido, percebi uma contaminação de raiz, digamos assim, nada evidente. Foi quando a imagem do pão apareceu pela primeira vez em um desenho (Fig.26), parentesco nem um pouco evidente, que somente eu mesma poderia notar e só percebi algum tempo depois.



Fig 49: Louise Bourgeois. *Cell VI*, 1991.

Dois trabalhos de Bourgeois que sempre senti ter afinidade com minha produção são *Le defi* e *Cell VI*, principalmente por causa do azul e por essa situação de espaço de intimidade articulada pela artista; a imagem do lar, do cotidiano doméstico em que estão imersos. São objetos ambíguos, nos quais a relação entre interioridade e exterioridade parece bem presente.

O espaço doméstico pode ser clautrofóbico para alguns, enquanto que para outros ele é associado à própria infinitude do inconsciente. Como se ao se fechar para o universo exterior pudesse se abrir uma alavanca para um universo interior. Em *Cell VI* esse espaço mínimo pode lembrar situações assinaladas por Bachelard, quando descreve um *canto* (lugar): "É preciso designar o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser."¹⁸⁸ Ou em *Compte-Sponville* e sua pedagogia do deserto: "criar um vazio em torno de si, para encontrá-lo em si. Não ouvir mais ninguém; não dizer mais nada; escutar seu silêncio..."¹⁸⁹ Penso que a cor azul, reforça a idéia de uma passagem para a elevação do ser em um movimento de transcendência. No sentido do devaneio, qualquer espaço mínimo sofre um prolongamento.

¹⁸⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 146.

¹⁸⁹ COMPTE-SPONVILLE, André. *Tratado do desespero e da beatitude*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 23.

Esta ambiguidade entre interioridade e exterioridade encontramos em muitas pinturas de Magritte. Na pintura, *Os valores pessoais*, são as paredes de um pequeno quarto que se abrem por causa da representação de um céu típico de Magritte. O interno se funde ao externo e o pequeno se torna infinito. As escalas dos objetos, quando postos em relação uns com os outros, apresentam-se totalmente alteradas, causando o famoso estranhamento surrealista. Algumas das pinturas que realizei, na época da graduação, já traziam algo desta ambiguidade com relação ao espaço e desta vontade de expansão pelo azul. Os objetos do espaço doméstico, como a torneira, o papel-higiênico, o registro e outros eram representados como se estivessem fixados em um azul sem dimensões detectáveis. Sinto que ao pintar um objeto de azul, de azul céu, a lembrança dos céus de Magritte, de certo modo, se faz presente.



Fig. 50: René Magritte, *Os valores pessoais*, 1952.

Em um sentido semelhante se desenvolve a produção da artista brasileira Sandra Cinto. Quando vi seu trabalho pessoalmente pela primeira vez na II Bienal do Mercosul¹⁹⁰, fiquei realmente impressionada com o que aquele espaço era capaz de provocar em mim, a transcendência a partir de algo tão imanente.

¹⁹⁰ II Bienal do Mercosul, mostra organizada pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, com curadoria geral de Fábio Magalhães e Leonor Amarante, nov/99 à jan/00, Porto Alegre, RS, Brasil.

Era como uma *madeleine* de Proust, a provocar a memória involuntária. Além da volta que esta artista colocava em relação a sua própria produção. O que se conhecia até então eram fotos em que Sandra registrava desenhos feitos no corpo, no braço ou no pé, e que se prolongavam para as paredes. O fato é que já me sensibilizava, por si só, entrar naqueles galpões de madeira da Bienal, pois sempre lembravam minha casa de infância. As intervenções como a de Sandra Cinto, José Rufino e Lúcia Koch, pareciam estar ali desde sempre, apresentando



Fig. 51: Sandra Cinto. *O abrigo impossível*, II Bienal do Mercosul, 1999.

uma trama entre proximidade e distância, própria da imagem crítica. Para muito além do formal, era a *atmosfera* propagada pelos trabalhos de Sandra que guardava uma maior proximidade com o que eu estava procurando. Sempre busquei imprimir, pelo azul que utilizava, algo das *madeleines* proustianas.

Na instalação intitulada *O abrigo impossível*, a artista pintou um nicho azul dentro de um armazém do cais do porto, lugar onde aconteceu a bienal, e o transformou em um espaço de sonho. Tábuas ao natural fechavam as aberturas do que provavelmente tinha sido um guichê. Uma fotografia ao fundo mostra a artista repousando sobre uma cama. A foto é fragmentada e, como aquelas caixas de mágicos, em que se divide o corpo da mulher em dois, a artista aparece também dividida, só que aqui pelo truque fotográfico. Uma madeira enigmática entre as partes faz a passagem. Algumas pilhas de livros e algumas lâmpadas, ambas de madeira, também se faziam presente, junto com lâmpadas

reais que iluminavam o lugar. Lembro que a sensação era como se estivéssemos a entrar no sonho da artista. E, ao mesmo tempo, este espaço lembrava muito as famosas células/celas sensoriais de Louise Bourgeois e as telas onde Magritte brincava com o mimetismo nos objetos, metamorfoseando-os em alguma matéria do entorno, como no caso dos pães de pedra em *A lenda áurea* (fig.16). Não acompanhei o desenvolvimento do trabalho de Sandra Cinto, somente agora, retorno a sua produção, a partir de um livro recentemente publicado chamado *Construção*, e acabo por descobrir o fascínio que nutre pela obra de Magritte, Louise Bourgeois e Leonilson, como reiterou em várias entrevistas.

Nesta mesma Bienal do Mercosul, encontrei pela primeira vez o trabalho da artista boliviana Valia Carvalho, muito antes do universo dos pães entrar em meus projetos. A artista apresentou uma instalação intitulada *A multiplicação dos pães*, que também me impressionou muito e certamente me contaminou. Não tanto pelo objeto principal, pois Valia tinha utilizado muitos simulacros de pães feitos em cerâmica na sua instalação e nas suas fotografias; também não pela *atmosfera*, como nos exemplos anteriores,



Fig. 52: Valia Carvalho, *A multiplicação dos pães*. Detalhe da instalação apresentada na II Bienal do Mercosul, 1999.

mas talvez por um *modo de fazer*, um modo de reunir os elementos e de mostrá-los; penso que isto foi o que mais chamou minha atenção. A artista transitava entre diversas linguagens: objeto, cerâmica, fotografia, performance e pintura, de um modo muito natural. Nas fotos fixadas a uma parede, a artista aparecia nua; seu rosto estava coberto por uma toca hospitalar de plástico azul

transparente, com pães de cerâmica em volta de seu corpo. Estas fotos foram realizadas sobre um fundo de parede azul. É claro que de imediato este cenário azul me capturou. Mas o trabalho de Valia diferentemente do meu, é mais metafórico. No desvelamento de alguns signos, consegue-se delinear uma mensagem. Os pequenos pães de cerâmica apresentam uma abertura assemelhada a um rasgo, na parte superior, onde geralmente fica a ligação da massa; por este "rasgo" se percebe que a peça é oca e foi pintada de vermelho sangue por dentro; um vermelho que se propaga para as bordas do rasgo, o que resulta em algo parecido com uma ferida. Sendo que alguns destes pães tem o equivalente a uma sutura no rasgo. Em uma das fotografias, Valia aparece com um destas peças colocadas sobre o pubis. A associação do pão com uma vagina é

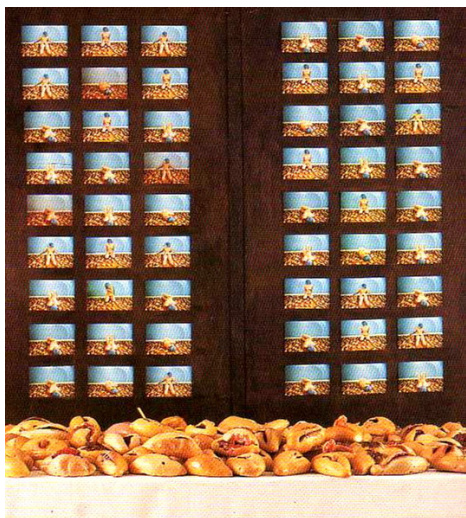


Fig. 53: Valia Carvalho, *A multiplicação dos pães*. Detalhe da instalação apresentada na II Bienal do

inevitável. O caráter de religiosidade é veiculado de imediato com o título. Sobre uma mesa, os pães-vaginas adquirem uma ironia sarcástica, um tom acusatório – calcados na idéia do milagre da multiplicação. Assim como no caso do trabalho de Sandra Cinto, em consequência de um corpo que está presente, mas em que o olhar que não é dirigido ao observador, olhar que não vemos por estar fechado ou coberto, a imagem transmite a idéia de que a pessoa está voltada para seu mundo interior, prolongando a atmosfera de sonho para o plano à frente do corpo da artista. Porém, neste caso, o sonho é substituído pela alucinação e o caráter repetitivo das fotos contribui para esta leitura.

Nas pinturas presentes na instalação, a artista se auto-representa nua e gorda, seu corpo aparece diferente do que as fotos revelam. Ela traz a mesma toca na cabeça e faz poses sensuais. Em uma das pinturas, a artista representa seu rosto com o corpo da Vênus de Willendorf. Esta mulher, fora dos padrões de beleza, mostra-se, em suas poses, plenamente satisfeita com o seu próprio corpo. A questão da auto-imagem é o foco, e como em uma contravenção à frustração incentivada indústria do corpo perfeito, faria aqui menos uma vítima. Fica claro que estamos em um universo de feminilidade revisitado, onde as imagens são ácidas e incomodam. Um discurso artístico que sobretudo rechaça a fetichização erótica da mulher.

Também no sentido de uma contaminação pelo *modo de fazer*, situo o trabalho de Annette Messenger, seu trânsito entre fotografia e objeto, além de uma certa afetividade relacionada às obras citadas. Os primeiros trabalhos que conheci da artista são fotos que mostram partes de um corpo humano, como olho, nariz, orelha, mão, pubis, pênis, etc. Mas, o que mais me intrigou foi a montagem realizada para apresentar estas fotografias. É o que Jacques Aumont chama de foto-escultura.

Emolduradas em tamanhos distintos e em grande quantidade, estas fotos são apresentadas agrupadas e, em um jogo de sobreposições, articulam uma outra forma, como, por exemplo, a forma de um pubis (fig. 54). Os fios que se prolongam do quadro até o ponto onde são presos, passam por cima de outros

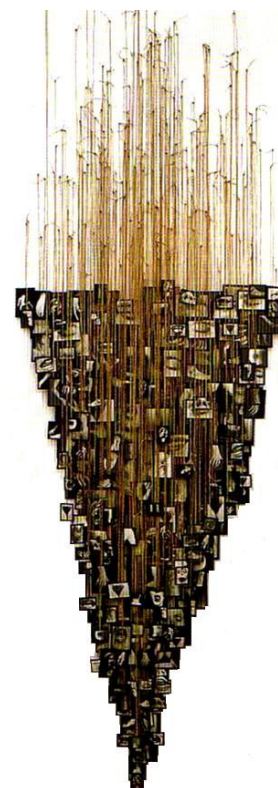


Fig. 54: Annette Messenger,
Meus votos, 1988/89

quadros, fixos mais acima ou mais abaixo, realizando um curioso desenho com linhas estendidas e acumuladas que remetem a pelos ou a cabelos. Ao movimento das linhas se integra o movimento dos quadros em uma bela e sedutora composição. Tanto estes trabalhos como alguns de Vik Muniz e de Paul-Armand Gette penso terem exercido em mim um desejo de trabalhar com a fotomontagem, utilizada como recurso em algumas fotografias que realizei de pão (Figs. 12,15,35).

Quando conheci o trabalho de Paul-Armand Gette, interessei-me em um primeiro momento por suas intervenções em banheiros, porém quando o artista veio à Porto Alegre e fez uma exposição, realizou palestra, uma performance e um trabalho coletivo que integrava arte e geologia, chamaram-me mais ainda a atenção outros aspectos de sua obra.¹⁹¹ O modo como ele transita entre uma narrativa ficcional, constituída por um imaginário que provém de seus estudos em entomologia, e a naturalidade de sua passagem para o espaço da arte, instigou-me a procurar mais dados sobre sua proposta. É justamente nesta idéia de passagem que o seu trabalho adquire uma grande complexidade, de modo que, quanto mais investigamos os meandros de sua origem, inúmeras questões de aspectos distintos vão surgindo. O problema que quero salientar aqui é o da visibilidade, mas ele mesmo, está imbricado em todos os outros. Na figura do Gette cientista, ao encontrar um inseto raro na região de Lyon em 1945, já estava associada àquela do artista. Na posição intermediária da vida deste inseto, passagem transitória entre a larva e a fase adulta, Gette encontra o estado de ninfa a contaminar, a partir de então, todo o seu imaginário artístico. A idéia de local vem junto, pois como apontou Benjamin, ao associar a imagem do

¹⁹¹ Paul-Armand Gette realizou estes eventos na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS em 1998. O trabalho coletivo foi realizado com alunos do Instituto de Artes.

arqueólogo àquela de quem busca recordar o passado, o lugar é tão ou mais importante que a descoberta: “se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho”¹⁹². No caso de Gette, o lugar da descoberta é fundamental e o tempo registrado no momento único também. É a partir desta percepção que o artista traz em sua obra um certo resgate do mito, às visões de deusas e, ao mesmo tempo, lembra as situações de voyeurismo tão recorrentes na arte. Com relação a este último dado, podemos lembrar principalmente de Claude Monet, apressado ao encontro de suas ninféas ao alvorecer; Marcel Duchamp com *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* e Gustave Courbet com *A origem do mundo*. É justamente no intervalo que alguma coisa rara pode aparecer e, em seguida, desaparecer. Gette traz a delicadeza, a precisão e a sabedoria do contato com a natureza, própria do olhador interessado. Aponta o cuidado que devemos ter para as coisas não nos escaparem, ao mesmo tempo em que se revela um sedutor meticuloso. Interessa-me todas estas articulações conceituais que resultam em uma visibilidade determinada e enigmática, à custa do conceito; a sedução das imagens nos mostra que os conceitos não são intransponíveis e estão em cada um de nós a reverberar em nossos desejos mais profundos. Fui realmente contaminada pelo modo de justaposição destas imagens que, ao criar uma sequência, nos revelam a passagem do tempo no ato de olhar. E utilizei este tipo de justaposição em vários trabalhos (Figs. 9, 12).



1



0



r

Fig. 55: Paul-Armand Gette, *1-0-1' as ninfas*, 1991

¹⁹² BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: brasiliense, 1997, p. 239.

Recentemente conheci outros trabalhos de Annette Messenger nos quais cria uma fusão de objetos e fotografias. Nutro interesse por aqueles em que ela utiliza fragmentos de bichos de pelúcia, e cria um articulação semelhante ao que fez com os fragmentos de corpos na fotografia: olhos, pernas, nariz, orelhas e também objetos almofadados, em que adota a mesma postura de criar com eles uma outra forma. Estes objetos geralmente remetem à infância e carregam ambigualmente uma idéia de proteção e de uma certa perversão: bichos de pelúcia aos pedaços, mas também bichos reais empalhados em situações enigmáticas, trajando máscaras com caras de bonecos de pelúcia.



Fig. 56: Annette Messenger. *O repouso dos pensionários*, 1971-



Fig. 57: Annette Messenger. *O repouso dos pensionários*, 1971-72. Detalhe

No trabalho *O repouso dos pensionistas*, Messenger apresenta pequenos passáros mortos, em uma estante-vitrine, trajando roupas de tricô; nunca é a mesma roupa, e se nota que elas foram feitas sob-medida. As patas, as cabeças e a cauda ficam do lado de fora da roupa, e as asas, semi-abertas ou fechadas, encontram espaço seu espaço na trama do tricô. Ao visualizar este trabalho, de imediato nos deslocamos no tempo e somos habitados repentinamente por uma atmosfera da infância. O que vejo é uma menina que, sem as construções do luto dos adultos diante da morte, continua a brincar com o pássaro como se fosse um boneco. Ao mesmo

tempo, lembro-me das antigas cristaleiras de minhas tias, habitadas por bibelôs e bonecas trajando roupas de tricô e, também, das cabeças de galos de croché, feitas por elas, para tapar o bico das chaleiras.

Conheci este trabalho de Messenger algum tempo após ter realizado *Tão simples quanto habitar coisas* e *Envolver ou se deixar envolver na tessitura das memórias*, em que utilizo também uma peça de croché para “vestir” os bicos do pão (Figs. 8, 9). Procurei enfatizar a idéia de proteção a uma parte muito disputada do pão. Proteção mas também esconderijo. Todas as associações que remetem a infância remetem também a sexualidade e são desejáveis. Em *Tão simples...* procurei integrar fotografia e objeto, e a estante também foi mostrada como um lugar de habitação e repouso.

No caderno cotidiano da Folha de São Paulo, em 2001, deparei-me com uma intervenção que coloco na categoria dos trabalhos de arte contemporânea que mais aprecio.

Porém, como o que foi apresentado no jornal e nos sites não passou de uma pequena fotografia, só pude imaginar o que seria a vista geral. Uma jovem artista alemã chamada Monna Mahmud, realizara uma intervenção em um parque em Stuttgart chamada *Traje de inverno* (Fig. 58). A artista cobriu os troncos e parte dos galhos de algumas árvores do parque com peças tricotadas sob-medida, lembrando pulôveres de lã. De certo modo, o trabalho de Monna faz lembrar aquele do artista Christo. Mas a menor proporção, o caráter artesanal do material utilizado e a idéia de aconchego dão uma tônica mais intimista para a intervenção.



Fig. 58: Monna Mahmud. *Traje de inverno*, 2001.



Fig. 59: Marilena Cordeiro.
Sem título, Parque Barigüi,
Curitiba, 2001.

Foi a partir deste trabalho, e de outros de *land art*, que já havia reunido em um considerável número de imagens, que resolvi realizar um exercício com meus alunos de especialização em 2002. Passamos um dia inteiro em um parque em Curitiba. Eles deveriam tentar realizar intervenções a partir de diversos materiais que pedi que levassem, como tecidos de tamanhos e texturas diversas, cordas, roupas, em alguma parte do parque. Apesar da maioria dos alunos não ser artistas, alguns resultados foram bastante surpreendentes (Fig. 59). Eu mesma, que nunca tinha realizado um trabalho deste tipo, fiquei bastante estimulada a fazer uma intervenção no ambiente externo. Provalvemente, neste exercício encontra-se um embrião para intervenção que realizei com os adesivos de flores de jacarandás (Figs. 32, 42). E

também das performances com a toalha de mesa e os trabalhos que pretendo realizar no espaço urbano.

Outro trabalho que acompanho o desenvolvimento é o da artista gaúcha Lia Menna Barreto, sendo que sua produção sempre esteve mais próxima geograficamente. Lia trabalhou durante um certo período com objetos almofadados que ela confeccionava com forros de almofadas bem característicos de uma época e de um gosto popular. Estes forros traziam estampados o rosto de um cachorro, por exemplo, sendo que o focinho indicava a forma, conforme no caso, pela qual a artista ira dirigir a repetição. A forma



Fig. 60: Lia Menna
Barreto, sem título,
1993.

resultante era uma acumulação de focinhos almofadados, ligados um ao outro e construindo um novo objeto, bastante estranho, em que a lembrança do cachorro se fazia presente por metonímia. Lia utilizava estes ícones do *kitsch* e os reconduzia para uma outra situação remetendo a uma psique infantil, que lembra em alguns casos o trabalho de Annette Messager, principalmente por esse caráter um pouco perverso das bonecas com suas partes fragmentadas: pernas e cabeças, acumuladas e penduradas como linguças ou réstias em armazéns. O universo infantil, a partir de objetos que remetem ao cotidiano da criança, indicados pelos brinquedos, pelas cores ternas, pelo tamanho das coisas, são apresentados de um modo ambíguo, agressivo e doce ao mesmo tempo. No caso de *Manhã de sol*, o aspecto perverso é substituído. A artista parece, através de uma nova pele que se prolonga, juntar vários objetos do mundo infantil, criando um novo objeto. Desse modo, um horizonte ensolarado pela trama do crochê em



Fig. 61: Lia Menna Barreto, *Manhã de sol*, 1994.

lã amarela se projeta e faz lembrar a proteção e o cuidado envolvente das mães, simbolizado pelas roupas confeccionadas à mão.

Penso que esse modo de fazer, e esta atmosfera, contaminou meu olhar e está nas bases de minha formação artística. Meu trabalho está impregnado por essa memória da infância, desde minhas primeiras pinturas, onde representava espaços da

casa em que morei quando criança. A realização de trabalhos utilizando objetos pertencentes ao contexto doméstico, por representação pictórica, por apropriação ou por fotografia, percorre toda minha produção, assim como a trama do

artesanal e a acumulação é recorrente na minha produção desde 1998, com costuras, bordados, crochê e está presente nos trabalhos mais recentes como, por exemplo, nas estantes (Figs. 8, 9, 22, 23, 24).

Desde 1999, Lia Menna Barreto realiza um trabalho que associa à minha produção atual com os pequenos recortes de toalha de mesa adesivados. Mas somente agora percebi esta possível relação. A artista passa, com ferro quente, objetos de plástico ou de borracha como: flores, cobras, ratos, sapos, sobre algum suporte como tecido ou sobre eles mesmos, que semiderretidos grudam uns nos outros, como o caso das lagartixas apresentadas na V Bienal do Mercosul. Estes bichos se proliferam em cadeia e rizomaticamente perdem sua identidade



Fig. 62: Lia Menna Barreto, *Sem título*, 1999.

para constituir uma outra forma, como os arabescos. Deleuze e Guattari na tentativa de definir o rizoma, dizem: "tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros."¹⁹³

O mesmo procedimento de fusão do objeto foi utilizado com bonecas em um tecido de seda. O resultado é realmente estranho, as bonecas achatadas, simulando movimento, colam na seda. Isto fez-me lembrar as imagens do informe batailliano, apontadas por Didi-Huberman e enfatizadas pelo *écrasement de l'anthropomorphisme*, que desenvolvi no texto *Toalhas, papéis e outras latências*. Mas também associei às minhas migalhas adesivadas, que grudam nos objetos e se proliferam (Figs. 29, 36, 37, 38, 39, 45,

¹⁹³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. Vol.1, São Paulo: ed. 34, 1995, p.15.

46) alterando as formas. Claro que o estranhamento pelo antropomorfismo não é tão evidente no meu trabalho. Penso ainda que tanto meu trabalho com as migalhas quando o de Lia, de um modo geral, inventam um procedimento baseado na própria ação de fazê-lo, por isso podem se desdobrar em múltiplas situações. O trabalho de Lia está inserido em uma tradição artística ligada à repetição, à acumulação e ao artesanal e, de outro modo, ao cotidiano feminino, ao universo doméstico e à infância.

Lembra, entre outras produções mais comumente associadas ao seu trabalho, como a de Mike Kelly, desenhos, objetos e esculturas de Louise Bourgeois, as pinturas-objetos de Leda Catunda, as instalações de Annette Messenger e também a produção que conheci recentemente da artista japonesa Yayoi Kusama.

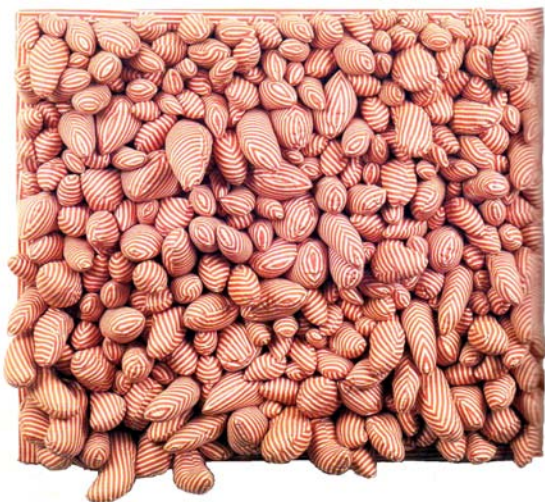


Fig. 64: Yayoi Kusama, *Red Stripes*, 1965.



Fig.63: Annette Messenger, *Mes petites effigies*, 1988, detalhe instalação.

Os trabalhos mais conhecidos de Kusama são aqueles em que desenvolve a acumulação de formas fálicas e estofadas, um apelo a sensorialidade e a sensações. A relação possível de se traçar com os objetos de Louise Bourgeois é de ordem mais formal, pois o campo de Kusama não é o da confidências pessoais, porém em ambas as produções uma energia física e sexual está inserida nas formas

“vacilantes”.¹⁹⁴ David Joselit aponta uma vertiginosa opticalidade nos trabalhos de Kusama. Ela está imersa na esfuziante alegria pop, na opção pela padronagem de pontos coloridos e de listras que influenciaram a indústria da moda. A estranheza do trabalho de Kusama provém, entre outras coisas, dessa mistura de um espírito econômico pela repetição, e ao mesmo tempo, este espalhafato das cores e formas impactantes e maravilhosas. Assim como a obra do artista Christo, o trabalho de Kusama foi tomando maiores proporções ao longo dos anos e em ambos os casos a contemporaneidade permanece. Se antes, era um objeto de parede confeccionado com tecidos de padrões pop, esta padronagem passou a ser criada pela própria artista e inserida diretamente nos objetos e lugares. Os pontos cresceram de tamanho e prolongaram-se para um espaço amplo de uma sala, impregnando tudo: paredes, chão, teto e janelas e também objetos infláveis, criados pela artista, com formas semelhantes àsquelas dos trabalhos iniciais (Fig.65). Guardadas as proporções de impacto e grandiosidade, penso que minha produção mais recente, das migalhas com tecido de toalha de mesa, participa de modo semelhante deste universo de impregnações de padrões presentes na obra desta artista. A impregnação que procedo com as migalhas de tecido xadrez são bem mais sutis e de menor extensão que as de Kusama, mas de uma forma



Fig. 65: Yayoi Kusama, *Dots obsession*, 2000.

¹⁹⁴ JOSELIT, David. Molds and swarms. In: *Part object part sculpture*. Ohio: Wexner Center for the Art The Ohio State University, 2006, p. 167.

semelhante, imprimem uma certa vertigem quando se centra o olhar fixamente nas migalhas que se proliferam. Isso porque o tecido é picotado com formas triangulares ou trapezoidais pontiagudas e, ao colá-los sobre o fundo branco da parede, o desenho do xadrez não fica uniforme e, como em *Red Stripes* (Fig.64), essas diversas direções criam a ilusão de vibração.

A artista brasileira Leda Catunda também utiliza a repetição das formas e foi bastante interessada, como Lia Menna Barreto e outros artistas, nos padrões *kitsch* de tecidos. Nos trabalhos dos anos 80, Leda utilizava toalhas, cobertores e cortinas, os unia com a costura e os cobria com tinta. Nos padrões infantis, ela deixava aparecer apenas alguns elementos da estampa, como focinhos, olhos ou orelhas dos personagens de quadrinhos e desenho animado. Estes elementos,



Fig. 66: Leda Catunda, *Gotas coloridas III*, 1998.

que isolados ficam engraçados e curiosos, reagem na nossa memória e nos colocamos à procura, em nossas lembranças de infância, de um personagem que tivesse aquelas características. Esse universo infantil, entre ingenuidade e sagacidade, participa dos modos de criação de Leda Catunda. Já em trabalhos dos anos 90, Leda retira os elementos figurativos e dedica-se a forma: gota, barriga, inseto. Nosso olho faz a experiência pela visão das diversas matérias utilizadas pela artista. Como diz Merleau Ponty, não temos necessidade do sentido muscular para termos a voluminosidade do mundo¹⁹⁵, muito embora a experiência de tocar um veludo seja tão marcante que dificilmente alguém se esquecerá dela.

¹⁹⁵ MERLEAU-PONTY, op.cit, 1984, p.91.

Neste sentido, a experiência que nos é dada pelo visual faz também um apelo à memória do tátil. Este sensorio por sua vez é enfatizado pelo contraste com a inserção pictórica que a artista faz no material, não importa qual: o olho vai percorrendo uma superfície uniforme e de repente se depara com as pinceladas que a artista insere, que parecem mais “lambuzar” a superfície felpuda ou escorregadia. Um volume se projeta sutilmente do plano bidimensional. Tadeu Chiarelli aponta o caráter irônico e metalinguístico na produção de *Leda Catunda*.

A gota em *Catunda* é corpulência em Bourgeois. A ambigüidade não aparece em função de uma indeterminação da forma, porque descobrir o que a forma é, de fato, não tem importância – ela simplesmente é o que a artista determina que seja –, mas sim os elementos que ela põe em jogo enquanto forma artística. *Catunda* retira a projeção corporal que poderíamos realizar como olhantes, mesmo quando nomeia um trabalho de *Barriga*, por exemplo. A situação do trabalho na parede, somada a materialidade do objeto e a inserção pictórica, fixa-nos no mundo imanente. Nada de metáforas ou de antropomorfismo aqui. Enquanto que em Bourgeois, a forma de gota, vira seio, testículos ou outro volume corpóreo, em *Catunda*, pelo contrário, a barriga fala de volume, de massa, de peso, conceitos ligados à forma, à pintura e ao objeto.



Fig. 67: Louise Bourgeois, desenho *sem título*, 1968.

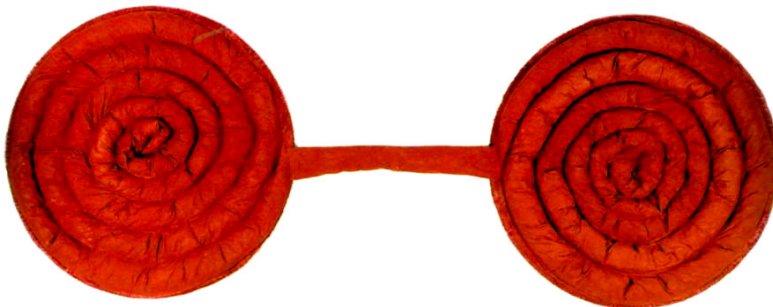


Fig. 68: Leda Catunda, *Espirais*, 1992.

Em Bourgeois, uma forma de gota fala de gravidez, de fecundação, de seio, de testículos.

Leda Catunda, com as suas "almofadas", do começo dos anos 90, remete ainda as formas de aconchego no lar; Chiarelli

aponta que o espectador é levado ao "estranhamento de ver diante de si formas tão familiares e prosaicas, feitas de retalhos ou almofadas, elevadas ao estatuto de arte, de pintura".¹⁹⁶ O trabalho *Espirais*, lembra dois colchonetes enrolados. Também recorri a esta forma no objeto colocado na estante (Fig. 22). Com a utilização do enchimento, junto com o tecido padrão de toalha de mesa, queria criar uma certa ambigüidade entre cama e mesa, só que minha espiral, por ter que se acomodar dentro de uma estante, ficou retangular. Todos os trabalhos que mostrei até então têm em comum as formas e o modo de fazer retirados do cotidiano doméstico, do feito à mão, do caseiro.

O gosto por formas almofadadas retornou na minha produção atual com as primeiras migalhas realizadas que tinham volume e, depois, viraram os pacotinhos. Já nos trabalhos dos anos 90, fizera um objeto utilizando a forma espiralada em um colchão enrolado e pintado de azul, onde imprimira a frase "eu amo". Também tinha realizado uma intervenção em um álbum de 15 anos, onde o que se vê ao folhear as páginas, são fotos de mãos segurando absorventes higiênicos enrolados (Fig. 69).

¹⁹⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 28.



Fig. 69: Sem título, 1997.

Nos trabalhos atuais, a utilização do acolchoado retorna, mas como um elemento significativo que participa como um dos vários meios de dizer uma mesma coisa. A materialidade, as formas e os conceitos estão sempre articulados. No caso das estantes (Figs. 22, 23, 24), o estofado está associado à idéia de recheio e aparece de várias modos: o pão que envolve a mão; a própria estante dividida em três partes como um sanduíche e o colchonete. No objeto *sem título* (Fig.70), o pão e a superfície circular onde ele se encontrava foram completamente envolvidos pelas migalhas de toalha de mesa. Estas colaram neles e formaram uma única pele em extensão contínua a unir todos os elementos em um só corpo. O efeito visual é de maciez, a superfície do pão geralmente áspera e pontiaguda se torna lisa e uniforme.

A utilização do tecido é um dado que penso estar ligado ao meu vínculo inicial com a pintura. Geralmente minhas pinturas eram desenvolvidas em tela com chassi, mas tive a oportunidade de realizar uma exposição, em 1995, em um espaço pequeno, e lá fiz uma intervenção com pinturas em tecido sem suporte.¹⁹⁷ Pinte sobre lona crua, na altura exata das paredes, de três metros, depois as estendi. Pinturas de longas superfícies azuis, poucos elementos representados, todos objetos de banheiro. Em uma destas lonas havia apenas um interruptor feito com volume esponjado. O tecido retornou novamente nos trabalhos do final dos anos 90, nos quais realizei bordados sobre lençóis. As figuras dos bordados eram retiradas de enciclopédias, que mostravam a anatomia dos órgãos sexuais femininos.

¹⁹⁷ *Banheiro*, exposição de pinturas na Galeria João Fahrion, Casa de Cultura Mário Quintana, 1995.



Fig. 70: Sem título, 2007.

Conheci o trabalho da artista Kim Soo-Ja na XXV Bienal Internacional de São Paulo. Logo na entrada, no piso térreo do prédio, havia um caminhão de porte pequeno, que trazia em sua carroceria trouxas de tecidos nobres e coloridos, que de imediato evidenciavam uma outra cultura. Enquanto olhava o caminhão, recebi um pequeno catálogo que trazia informações sobre outras intervenções realizadas pela artista. O veículo, parado no pavilhão da Bienal, não revelava muito da complexidade do trabalho. Ele era utilizado pela artista para

seu deslocamento pelas cidades, pelo interior de outros países, carregando os belíssimos tecidos provindos da Coreia do Norte, lugar de origem da artista. Kim Soo-Ja faz a cultura de seu país circular, viajando na carroceria do caminhão, sentada sobre as trouxas, de um modo muito delicado e nem um pouco invasivo, que lembra as histórias de tapetes



Fig. 71: Kim Soo-Ja, *Objeto deduzido*, 5ª Bienal de Istambul, 1997.

voadores; uma contaminação visual pela cor e pela leveza. Na intervenção realizada para a Bienal de Istambul, no Museu Hagia Eireni, chamada *Objeto deduzido*, a artista insere nos pequenos e grandes orifícios, que as grossas muralhas do prédio antigo carregam, retalhos destes tecidos coloridos. Em uma belíssima poesia visual, na proliferação de pontos que soam como notas musicais, a artista nos fala da delicadeza, do cuidado, mas também de um desejo de impregnação cultural, um combate ao esquecimento.

Estes trabalhos estão contaminando meu imaginário desde então. Sinto que esta contaminação se fez presente quando realizei as primeiras migalhas de tecido xadrez, não somente esta mas uma cadeia de impregnações difícil de delimitar, de quantificar, de classificar, pois não acontece de modo “puro”, claro, efetivo. De qualquer forma, as migalhas estão impregnadas desta atmosfera de

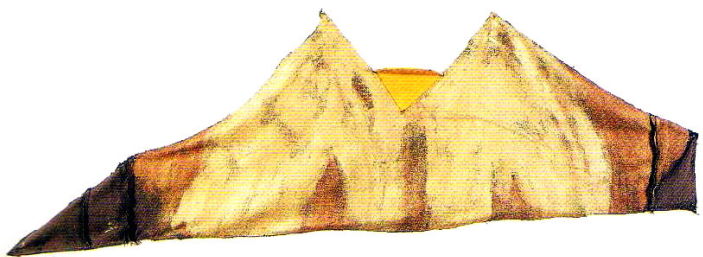


Fig. 72: Leda Catunda, *Paisagem com sol*, 1985.

delicadeza e utopia presente na obra de Kim Soo-Ja. Um desejo de alteridade, de contato, de circulação, de ubiquidade, de memória.

A utilização de tecidos, por artistas contemporâneos, é bastante recorrente. O tecido pode, de certo modo,

fazer apelo a tradição da pintura, para em seguida, valendo-se dela, negá-la, reafirmá-la ou criar um caminho de desenvolvimento a partir dela; buscando novas situações para os tecidos, que foram tantas vezes utilizados como superfície passiva, onde seu caráter de objeto sígnico, ativo, era muitas vezes esquecido. Movimentos representados por grupos de artistas partiram da tela como superfície, fazendo-a aparecer como significativa. O cubismo foi um deles e também grande parte dos movimentos modernos. Mas tratando da questão contemporânea, este *subjétil* sofre transformações tão significativas que ainda é possível perceber “telas” em boa parte da produção atual. Dos artistas que citei, penso que no trabalho de Leda Catunda esta característica é mais facilmente perceptível.

Outro artista em que a produção é muito significativa, nesta passagem para a contemporaneidade, é Hélio Oiticica, lembrando que não é intenção fazer uma abordagem histórica, mas trabalhar com artistas que contaminaram minha produção de algum modo. No caso de Oiticica, em seus *Parangolés*, como se sabe, ele fez uma transposição de planos bidimensionais, derivados da pintura para o espaço vivencial. Os *Parangolés* acontecem em uma atmosfera lúdica, que ganha movimento e passa a invadir o espaço coletivo e a se impregnar do ar das ruas.



Fig. 73: Hélio Oiticica, Parangolé Mosquito da Mangueira, Bólido Homenagem a Mondrian.

Um projeto que fiz, em que a toalha de mesa saíria pelas ruas com o pão, tinha sido contaminado por uma das imagens divulgadas dos *Parangolés*¹⁹⁸, em que um passista de uma escola de samba do Rio de Janeiro dança vestido com um deles (Fig. 73).

A imagem, ela mesma, conduziu-me a uma outra leitura, a atenção não se fixa, nem no *Parangolé* e nem no *Bólido Vidro*. Este último aparece no canto direito da foto, ao lado do menino. Isso aconteceu de repente, quando fui reproduzir a imagem ao preparar uma aula. Cada elemento em si não era mais a questão, mas aquela imagem. Ficava me perguntando o que aquele *Bólido* fazia ali. Ele é causador de um estranhamento na foto. Talvez porque saibamos que

¹⁹⁸ Encontra-se em FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

aquele objeto, diferentemente do outro, estaria fixo, mesmo assim, ambos na foto se transformam em uma imagem do informe. Esta qualidade do informe faz enxergar um como extensão do outro. Um reverbera no outro. Será esta a causa dos dois estarem juntos na fotografia? O parangolé deveria contaminar o Bólido com seu movimento? Diante do menino que samba ele parece animado, parece algo prestes a movimentar-se. De qualquer forma, o objeto ali leva-me para outras direções.

É justamente este estranhamento, posto por esta fotografia, que quis levar para minha produção. Pensei em registrar fotograficamente a toalha de mesa, animada por um corpo embaixo dela a inserir movimentos, o pão apareceria como que por acaso, ao lado dela, encerrando um ritual de contaminação: animado para inanimado. O contrário disto, inanimado para animado, eu já havia realizado em um trabalho (Fig. 20), na tentativa de atribuir a um corpo a fixidez ao aproximá-lo de um pão. A idéia de animar o objeto pela contaminação, propagada através da justaposição de elementos, transformou-se em outro trabalho. Penso que consegui inserir movimento ao objeto no momento em que comecei a cortar a toalha em pedaços, deste modo ela ganhou um dinamismo, podendo se espalhar, cair, grudar. Mas a saída para rua vai ser realizada em breve, só que agora, não mais com a toalha inteira, como na idéia inicial, mas com as migalhas que serão levadas para impregnar lugares. Essa contaminação do imóvel pelo móvel é pretendida e para tanto, as migalhas devem ser levadas, em uma bolsa, para a rua e o objeto fixo é o próprio lugar no registro fotográfico, como bancos de praça, calçadas, ruas.

Bruce Nauman realizou uma série de fotografias entre 68 e 70; Uma delas chamou muito minha atenção por se parecer com um projeto que tinha em mente, mas que ainda não pude realizar. De qualquer forma, se assemelha com outros projetos já realizados por mim (Figs. 2, 8, 9, 22, 44). Trata-se da

fotografia *Comendo minhas palavras*, na qual o artista aparece sentado diante de uma mesa passando geléia em letras esculpidas, formando a palavra inglesa *words*. Uma toalha xadrez vermelha cobre a mesa, sendo que Nauman aparece na foto vestindo uma camisa do mesmo padrão da toalha. O trabalho de Nauman é irônico, enquanto busca a experiência do corpo do artista como *ready-made*. Em *Comendo minhas palavras*, há um prolongamento do corpo até o objeto e vice-versa, criando um espaço extensivo ligado por esta superfície de tecido que encobre e unifica sujeito e objeto. A palavra tornada objeto faz a ponte; a linguagem, signo do intelecto, isso que diferenciaria o homem dos animais e dos objetos, é transformado também em estofado do mundo, como diria Merleau-Ponty. O homem da linguagem aparece construindo, para logo em seguida comer a linguagem. O homem é mostrado como uma máquina de construir signos e é neste sentido também que ele se une a Duchamp. Para Raquel Haidu, em Nauman, a fotografia torna-se um importante suporte para os objetos, que tendem a se perder com o tempo, assim como aconteceu com a maior parte dos *ready-mades* de Duchamp. Segundo ela, “intencionalmente ou não, Nauman iniciou uma complexa relação entre fotografia e escultura, que se tornaria cada vez mais dinâmica e complexa nas últimas décadas”.¹⁹⁹



Fig. 74: Bruce Nauman, *Eating my words*, 1970.

¹⁹⁹ HAIDU, Raquel. Laugther. In : *Part objet part sculpture*, op. cit. p.151.

O trabalho de Vik Muniz é outro exemplo desta complexa relação entre fotografia e escultura. Este artista aposta na ilusão fornecida pelo olho e pelo caráter de prova da fotografia. Desta maneira, ele a torna um meio de jogar com as crenças do espectador atraído pela mágica transformação das imagens e que, no entanto, não passam de truques banais, que de tão obvios se tornam totalmente divertidos e irônicos. Vik Muniz brinca com a capacidade que a visão tem de se confundir diante de imagens ambíguas, porém são truques que paradoxalmente já nascem revelados. O que

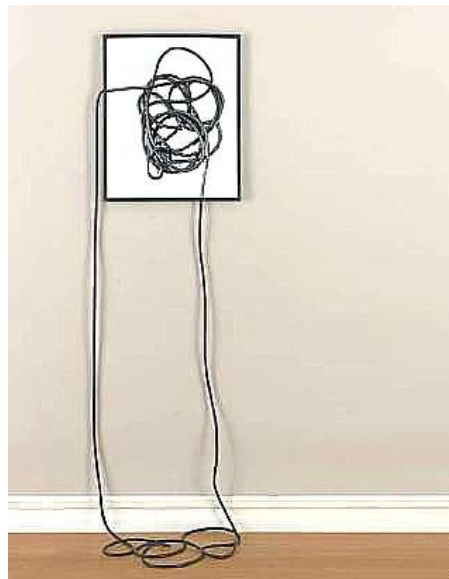


Fig. 75: Vik Muniz, *sem título*, 1998.

atrai nas imagens de Muniz é também a beleza que elas encerram, e o extremo cuidado e habilidade em concebê-las. Alguns arranjos de enquadramento, serialidade e montagem que utilizei e utilizo em minhas fotografias e objetos, provém de minha admiração e contaminação pelos trabalhos de Vik Muniz. Também fui atraída pelo modo de apresentação, em molduras de madeira, utilizado por Muniz. Em uma exposição que realizei em 2002, chamada *Pão e memória*, a característica principal dos trabalhos era a moldura. Algumas fotos mostravam pães ou migalhas de pães sobre prateleiras azuis, estas reverberavam nas molduras que eram também azuis, isso provocava uma confusão visual, rapidamente desvendada, mas que em um primeiro momento parecíamos estar diante de uma estante e não de um quadro (Figs. 12, 15, 35).

Hélio Ferverza desenvolveu um procedimento na apresentação de suas instalações, que ele nomeia de *pontuações*. Pontuar é uma maneira de se relacionar com o espaço expositivo, que enfatiza o próprio lugar a partir da montagem e da disposição dos objetos em um “jogo com as distâncias, as escalas e as proporções”.²⁰⁰ O lugar de exposição é onde as obras se inscrevem, no caso de Hélio, de um modo muito particular. O trabalho *Rumores*, por



exemplo, trata-se de balõezinhos recortados de revistas em quadrinhos, vazados, em que somente o contorno foi fixado à parede, preso com alfinetes. Impressionou-me muito perceber a habilidade em manusear algo tão frágil e pequeno, preso com firmeza à parede por um artefato próprio para utilização em tecidos. A escala, o humor e a montagem foi o que mais me chamou a atenção. Alguns anos depois, em 2002, Hélio realizou a instalação *O piloto e o martelo de borracha*, no Paço das Artes em São Paulo, que foi reapresentada em Pelotas. Sou motivada pelo modo de apresentação dos objetos na exposição: martelos de borracha, lupas e árvores de maquetes. Estes são articulados também como pontuações no espaço expositivo e nos dizem muito a respeito do olhar do artista e do nosso olhar. Hélio falou sobre sua experiência ao encontrar as pequenas árvores: “Ao visualizá-las ocorreu-me uma sensação estranha. Era como se elas se mantivessem distantes por mais próximo que eu estivesse delas.”²⁰¹ É neste sentido que, apesar da idéia de pontuação e da árvore parecer plantada na parede, penso que ela, ao engendrar o espaço ao seu redor, faz dele um deserto e, para muito além



²⁰⁰ FERVENZA, Helio. *Notas sobre O piloto e o martelo de borracha*, 2003. Site: www.heliofervenza.net/arquivo/pontuacoes/piloto_martelo/notas.htm

²⁰¹ Ibid.

do signo visual, é meu corpo que naquele tronco se aninha para fazer desta árvore um canto de devaneio. Isso porque a arvorezinha, somada ao olhar em lupa e ao martelo, ambos voltados para a parede, nos confirmam as zonas invisíveis, estas que nosso olho não vê, mas nosso poder alucinatório reconstrói., Não posso observar de um avião um grão de areia mas se tiver algum tipo de lente, quem sabe? No jogo de sobreposição das lupas e no bater do martelo é o esforço de transformação dimensional, *fazendo ver* ou *fazendo caber*, que se produz. Mas o que ou quem cresce ou diminui? Isso não importa, porque as ferramentas nos foram dadas, ferramentas de ação, ferramentas de imaginação. Não esquecendo que o título é uma delas, e este nos faz lembrar que a instalação é algo que percorremos com o corpo, caminhando, navegando ou em sobrevôos, isso porque “o olho habita como o homem habita sua casa” ou o mundo. O corpo inteiro está no olho e “a natureza está no interior”²⁰². Acaso a articulação entre próximo e distante não depende de meu poder vidente? Benjamin nos fala da imagem aurática como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”²⁰³ Hélio nos fala do momento em que viu a pequena árvore como estranho, pois ela parecia distante por mais perto que estivesse dela. Isso porque



“a ambígua relação de semelhança é nas coisas uma clara relação de projeção” e a “sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar”²⁰⁴. Algo somente invade ou se distancia, de mim, de meu corpo, porque é ele meu instrumento medidor das coisas do mundo. Neste sentido,

²⁰² MERLEAU-PONTY, op.cit.,1984, p. 89.

²⁰³ BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas*, vol.1, São Paulo: brasiliense, 1994, p. 101.

²⁰⁴ Citações de Merleau-Ponty e Walter Benjamin respectivamente. Ambos discorrem nos textos sobre a capacidade que temos de perceber semelhanças. MERLEAU-PONTY, op.cit., 1984, p. 94; BENJAMIN, A doutrina das semelhanças. op.cit., 1994, p.110.

o piloto pilota seu próprio corpo, ele mesmo alça vôo, corre, navega, caminha durante dias no deserto...

Este modo de posicionar os objetos no espaço constituído por Hélio Ferverza a partir das distâncias, das escalas e das proporções, baseado na idéia de pontuações, motivou-me a buscar um modo próprio de arranjar meus trabalhos no espaço. Comecei a perceber que o trabalho não terminava antes da designação de seus possíveis lugares de instalação, e das relações espaciais que se criariam entre eles. Meus objetos careciam de um conceito de visibilidade, já que esta questão se fazia cada vez mais presente nos trabalhos, ainda que não



Fig. 76: José Rufino. *Plasmatio*,
2002/05

tivesse controle nem consciência dela. A preocupação de *como* mostrar foi ficando recorrente no processo de criação. Uma intrincada rede começou a aparecer a partir daí, e isso é algo que percebo no trabalho de Hélio Ferverza. No meu caso, quando ainda trabalhava com as estantes, senti necessidade de abrir aquele espaço. Isso é possível perceber na dialética ressaltada entre o dentro e o fora. As migalhas vieram também para resolver este problema das formas fechadas. Por isso elas impregnam os objetos, numa tentativa de criar uma implosão, abrindo-os, e também uma contaminação em uma rede extensiva.

Uma pesquisa plástico-visual que apresenta alguns problemas semelhantes aos citados é a do artista José Rufino. Rufino trabalha com móveis, mantendo a aparência pesada e a cor da madeira escura, bem lustrada, de escrivaninhas,

armários e guarda-roupas de antiquários. Esses móveis são agrupados, por vezes sobrepostos verticalmente, gerando uma outra forma onde o reconhecimento é possível – ainda que com um certo estranhamento. Neles o artista insere monotipias que realiza sobre antigos documentos recuperados de lugares como empresas, instituições ou cartas íntimas. Estas geralmente são encaixadas sobre os móveis, formando um desenho orgânico e alusivo, que pela disposição e tamanho, às vezes, se tornam antropomórficos; são também emolduradas com uma madeira escura como a dos móveis.

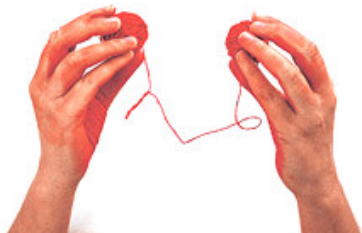
Em duas das exposições que tive oportunidade de ver, Rufino criou um prolongamento destes móveis ao espaço circundante, dispondo carimbos de diferentes tamanhos pelas paredes, unidos por uma linha que se desenvolvia como pontuações em um mapa. Vejo os carimbos como um modo de dissipar o grande peso que estes móveis carregam aos nossos olhos, uma outra maneira de abrir a forma, já que as monotipias também a fazem eclodir; um recurso utilizado de uma maneira semelhante por Sandra Cinto com as linhas do desenho. A artista faz com que estas

percorram um caminho que se estende de seus móveis até as paredes. Um modo de expandir o objeto, fazendo do desenho uma teia, uma nova pele a encobrir tudo e a proporcionar leveza; as finas linhas parecem puxar o objeto para cima, dando a impressão de que são mais leves do que a madeira faz supor, mas também tem a tarefa de incorporar o espaço circundante, tornando-o parte da obra e enfatizando seu caráter de instalação.



Fig. 77: Sandra Cinto, Memória, detalhe da instalação, 1999.

Os novelos de linhas, que aparecem em algumas instalações de Patricia Franca, inserem um sentido real e simbólico ao mesmo tempo, indicando um modo de habitar que, ao tomar consciência da impermanência, resguarda a característica de maleabilidade e mobilidade para o ser no mundo, um ato sutil de cuidado e cultivo.



Além deste fio enovelado provocar a possibilidade de distensão, também manifesta um sentido de condução de energia, propagado pelas coisas, em uma presentidade atribuída pela cor pigmentar²⁰⁵. A artista nos mostra como o espaço é capaz de tornar-se visível assim que a superfície das coisas é tocada. Deste modo, o recurso extensivo é também a cor e se dá por reverberação. A cor-pigmento é utilizada em todo seu potencial de saturação, tendo como paradigma os meios de estruturação pictórica deslocados do plano para a tridimensionalidade. Mesmo quando a instalação inclui a fotografia, é na espacialidade da cor que ela se mostra com sua propriedade de índice fotográfico, a provocar um corte no real, que como um parênteses dá mais ênfase ao visível. Esta pintura espacial ganha um corpo etéreo no qual a imanência própria ao objeto aparece envolta por esse pó mágico a conferir-lhe poderes transcendentais. Estas estruturas-cor, em um certo sentido, se assemelham aos *Relevos Espaciais*, aos *Núcleos* e aos *Bólides* de Hélio



²⁰⁵ Presentidade aqui, ao contrário do que se pode imaginar, está ligada à transcendência e não à imanência, no sentido de Michael Fried em *Art and objecthood*: "Presentidade é graça". In: *Artforum*, vol.5, nº 10, jun 1967, pp. 12-23.



Fig. 78: Patrícia Franca, *Zona de impermanência*, 1994, Detalhe da instalação.

Oitica. Funcionando como “estruturas transcendentais imanentes”, elas são como “bolas de fogo, meteoros, focos de energia que envolvem seus exploradores e o espaço circundante em modulações de cor” onde a necessidade é “de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe corpo”²⁰⁶, mesmo que os objetos de Patrícia não sejam interativos como os Bólides. Pela impregnação, a artista cria campos de

cor e com eles vai redimensionando o espaço. De certo modo, é uma pele que se forma a partir da pigmentação. E esta faz com que a borda pulse em toda sua condição de porosidade. Quem já lidou com pigmentos sabe o alto poder que estes têm de se precipitarem pelos ambientes e atingirem corpos nem tão próximos a eles. A circunvizinhança fica toda impregnada. Mas nossos olhos de observadores também ficam saturados pela cor pigmentar, que tem a tendência a se fixar na retina, provocando uma vibração que contamina tudo para o qual olhamos logo em seguida. Qualquer pequeno sopro ou vento fraco espalharia esta camada de pele leve, mas ela jamais se extinguirá totalmente, vindo a habitar as nossas entranhas e a dos objetos, tamanho seu poder de impregnação.

Impossível não imaginar qualquer coisa a tocar nesse pigmento, resultando em uma mancha totalmente irrecuperável. A sensação é ambígua, porque se este pó macula as coisas, ele também pode ser maculado e sua camada uniforme rompida. É justamente esse limite alargado entre o ascensão e a queda, entre a elegância e o desalinho, que a artista se encarrega de explorar.

²⁰⁶ FAVARETTO, op.cit., pp. 91-93.

Prolonga o limite, sendo que a queda ou o desalinho é previsto e, deste modo, está tudo sob controle. Como se uma pessoa, ao prever que fosse cair, somente evitasse se espatifar.

Poderia se dizer que o modo de concreção da cor aparece como estes três pares de pés: ela encontra um lugar e nele se acomoda. A cor corporificada pelo gesto é o que define cada coisa, basta perceber as dessemelhanças entre as



sensações que cada pé provoca. A densidade do verde ao cobrir o pé é tanta, que ele parece todo constituído pela mesma camada que lhe faz pele. Nos mostra que "o vermelho ou o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto.(...) aliás a

cor só é determinada se se estende em uma certa superfície."²⁰⁷ O deslocamento dos elementos pictóricos tomados individualmente fazem de cada instalação um ensaio, uma tentativa de acomodação, em que *famílias* de objetos são recombina



instalação montagens diferentes. Traz possibilidades de exploração das potencialidades de incorporação da cor, em que os estados da matéria também são alterados: o empastado, o linear, a mancha, o pó.

Toda esta cor-pele-pigmento revela-nos a superfície das coisas através do contato, e nos faz vê-las como objetos abertos, passíveis de se miscuirm pelas suas bordas, impregnando-se o tempo inteiro de outra pele, a pele do mundo. "Pode-se perceber as cores como linhas de força que atravessam o campo visual"²⁰⁸, diz a artista.

²⁰⁷ MERLEAU-PONTY, op.cit., 1999, p.24.

²⁰⁸ FRANCA, Patrícia. *Assolement de la peinture- vers une pratique de l'installation*, 1995. www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/assolementdelapeinture.html

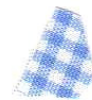
De outro modo então, as pontuações acontecem e estas têm uma força de expansão inestinguível pela cor-partícula, que se propaga real e virtualmente. É neste sentido que encontro uma certa identificação com alguns procedimentos da artista na realização de suas instalações. Como, por exemplo, a repetição que determina a possibilidade de arranjos e re-arranjos entre os modos de intervir em um espaço, com os objetos construídos ou em um objeto que se apresenta. Patricia Franca constitui, como ela mesma nomeia, *famílias de objetos*. Essa idéia vai propiciar que a artista realize cruzamentos entre elas, gerando novos agrupamentos: "O trabalho repete-se em famílias de objetos que, por sua vez, se cruzam entre elas na materialidade, na forma, no conceito e na questão da instalação." Mesmo com várias alterações na reorganização dos espaços, "o grupo de objetos mostra-se como um único e orgânico corpo; por isso o nome de família"²⁰⁹. Esse modo de fazer gera uma possibilidade de repetição que não resulta em algo repetido, não resulta no mesmo, talvez por ser tão próxima de uma condição que nos é própria, como a da repetição que necessitamos para crescer, para viver, para habitar. É também quase o oposto daquilo que comumente se chama estilo, aquele gesto que pela repetição identifica seu autor, aqui, ao contrário, o gesto desidentifica pela repetição e volta ao que Bataille designa como estilo: um sintoma das formas²¹⁰. Deste modo esses objetos assumem uma vida própria e, portanto, uma mobilidade essencial; como se, de repente, as coisas tivessem permissão para serem elas mesmas. É isso que o trabalho de Patrícia Franca me mostra e repercute na frase, citada anteriormente,

²⁰⁹ FRANCA, Patrícia. Uma repetição pode esconder uma outra? *Revista Porto Arte*. Vol. 12, nº 21, Porto Alegre: UFRGS, 2004, p.56.

²¹⁰ Bataille afirma que as alternâncias das formas plásticas também podem ser atribuídas, em certos casos, às formas naturais, deste modo os estilos poderiam ser tidos como sintoma de um estado de coisas essenciais. BATAILLE, Georges. *Le cheval académique. Documents*, nº 1, 1929, p.27-31.

que disse a artista curitibana Carla Vendrami, ao percorrer a intervenção que realizei com as migalhas de tecido: "agora você não vai mais se repetir". Pensando nessa colocação da artista e no caminho que percorri do pão à toalha de mesa, creio que esta frase poderia ser: "agora você não vai parecer mais se repetir". O que em suma seja dizer: "agora você não vai mais se parecer consigo mesma". Talvez tenha havido a percepção de que a forma ali não era mais critério absoluto de identidade, nem de alteridade, mas que cada coisa passaria então a ter sua forma própria, uma forma alterante.

Os objetos podem mudar, podem se apresentar de modos diferentes, e as migalhas também podem se apresentar de diversos modos, adaptarem-se as condições que se apresentam. Coladas, soltas, amarradas, costuradas, fotografadas. Elas podem cobrir a parede, o chão, os objetos, o corpo. Podem cobrir de modos diferentes: afastadas, muito afastadas, bem próximas, agrupadas, sobrepostas; pequenas migalhas ou um pouco maiores, o tecido xadrez pode variar um pouco, um xadrez miúdo ou graúdo; elas podem cobrir o objeto ou somente seu entorno. Elas podem também ser lembradas pelo índice de sua ausência, quando no tecido aparece o recorte de onde ela foi retirada. Enfim, todo este tipo de ação resulta em diferentes visualidades e propicia diversas sensações e apreensões. Neste sentido, o que em Patricia Franca é cor, no meu trabalho é tecido. O resultado formal é diferente, mas o procedimento guarda semelhanças, para mim, principalmente no que diz respeito as formas alterantes.



A artista Elida Tessler cultiva uma paixão pelos objetos esquecidos, e um trabalho de reconstrução pelos restos, em um certo sentido semelhante aquele que realizo com minha produção.

No caso de *Doador*, instalação realizada pela primeira vez na II Bienal do Mercosul, são objetos desgastados pelo uso, e em grande parte obsoletos, que a artista nos re-apresenta de um modo particular. Aqueles que a indústria e o design trataram de substituir por outros mais modernos e mais práticos. Poderíamos designar os objetos em desuso, resgatados por Elida, como restos, pois se deles ainda não nos livramos totalmente, certamente estão

naquele canto da casa reservado ao esquecimento, o purgatório das coisas. São estes que adquirem em *Doador* uma outra condição. Pelo modo como foram dispostos, em um corredor estreito, podem lembrar um trabalho museográfico de catalogação e de exposição de objetos, que adquirem a conotação de documentos históricos, como é possível encontrar em museus de arqueologia quando apresentam utensílios domésticos de antigas civilizações. Para tornar ainda mais próxima esta noção, do lado de fora do corredor encontram-se placas com o nome dos doadores de cada objeto. Porém essa é somente uma parte da trama conceitual realizada por Elida. Todos os objetos terminam com o sufixo dor, foram dispostos em um corredor e o nome é *Doador*. Logo nos perguntamos por que tanta dor?



Fig. 79: Elida Tessler, *Doador*, II Bienal do Mercosul, 1998.

O corredor é uma passagem e encerra uma duração e um deslocamento. Nele o trabalho transita entre metáfora e metalinguagem. Fala da dor da perda e propõe jogos de significados articulados pela linguagem do transporte, ao mesmo tempo em que fala também dos mecanismos de visibilidade e procedimentos da criação artística, como a questão do ponto de vista e da interatividade.

O momento filosófico é um estado de suspensão proposto pelo corredor, em que essa dialética-passagem encontra na detenção das paredes de *Doador* uma constelação possível, onde os objetos, iluminados em seu novo estado, são como pontos de conexão, que podem ser ligados, desligados e religados por nós mortais, em um movimento contínuo a nos favorecer com diferentes cartografias

para nossa memória.

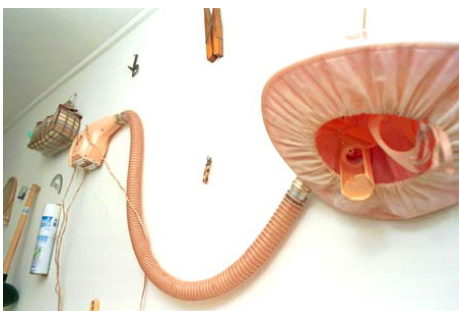


Fig. 80: Elida Tessler, *Doador*, detalhe.

Creio que é por metonímia que nos acomete uma estranha sensação de que na dor cabe o mundo inteiro e que, além de nós, todas as coisas sentem dor. De outro modo, somos tomados por um certo constrangimento ao perceber que, desorientados, passamos a testar tantas palavras quanto pudermos, suspeitando que em todas elas contenha o sufixo dor. De

qualquer forma, todas as coisas suspensas no corredor dão uma outra forma para dor que não é a do lamento. Correr a dor, secar a dor, laçar a dor, prender a dor, furar a dor, são modos de, senão eliminar, pelo menos suspender a dor do mundo. Surpresa é ver que todos os presentes estão dispostos a isso, na reunião laboriosa de Elida Tessler.

O *Doador* me lembrou, repentinamente, o trabalho *Le défi*, de Louise Bourgeois, que faz um deslocamento semelhante entre metáfora e metalinguagem. Fala da vida e da arte ao mesmo tempo. Ele é composto de uma estante azul, de madeira, com prateleiras de vidro, repletas de pequenos recipientes também de vidro. A estante aparece curiosamente equilibrada por uma pequena roda que se encontra na parte central da sua base. A distância entre as prateleiras cresce de baixo para cima e os objetos de vidro acompanham este movimento, se encaixando perfeitamente e preenchendo todos os espaços vagos. A estante tem luzes internas que iluminam determinados pontos, transpassando os cristais, e é bem rústica se assemelhando mais a um caixote improvisado. Diante dos indícios, o desafio vai se delineando. A estante inteira está ali, a lembrar de nosso próprio corpo e sua vulnerabilidade. A sensação de fragilidade é a que recorre mais rapidamente aos sentidos e logo em seguida é o medo. Elida cita Bourgeois em epígrafe de um texto de sua autoria: "No início, meu trabalho era o medo da queda. Em seguida, tornou-se a arte da queda. Como cair sem se machucar. Depois a arte de estar aqui neste lugar."²¹¹ Acaso nesta frase não está implícita uma coincidência entre arte e vida?



Fig. 81: Louise Bourgeois, *Le défi*, 1991.

²¹¹ TESSLER; BRITES, op. cit., 2002, p. 105.

Viver é simplesmente todo o desafio: crescer e carregar, ano após ano, nossas frágeis vidas. A pequena roda, na parte central da base da estante, sugere a locomoção, assim como já anuncia o equilíbrio necessário colocado como desafio: a qualquer momento tudo pode cair e se quebrar. Os elementos estão postos, mas a caminhada é por conta de cada um, há algo neste percurso a nos encorajar, esse algo é a arte.

Prolongamentos: entre o nunca mais e o mais tarde

*... manter ao revés e contra tudo,
a força de uma deriva e de uma espera.*

Roland Barthes

Gostaria de fazer, nesse momento e nesse espaço, ainda mais uma proposição. Essa proposição, também apoiada na experiência, é a de uma deriva: a *não-conclusão* – lembrando que o ato de concluir constitui-se somente com a morte, momento em que uma caminhada cessa de fato. A terminologia *conclusão* carrega, a meu ver, um tipo de morte simbólica. Tenho consciência de que essa afirmação pode parecer por demais dramática, mas penso que isso acontece porque certas posições perdem o sentido para nós, pelo fato de que as assumimos sem questionamento, sem reflexão. Defendo que, assim como as demais simbologias, abdicar ou acolher essa morte simbólica, deva ser opção de cada pesquisador. Muitas pessoas que se empenharam e se empenham em fazer um trabalho acadêmico já intuíram ou perceberam isso, e essa nomenclatura vem sendo alterada, geralmente para sinônimos, como finalização, fechamento, considerações ou títulos retirados da música, do teatro e de outras práticas, mas que igualmente indicam um tipo de conclusão. Como sabemos, tudo o que é simbólico efetiva-se em uma projeção que estabelece sentidos; mesmo que este texto se proponha a falar apenas de aberturas, de novas possibilidades, ele ainda representa uma constituição finalizante. Também acontece de alguns pesquisadores retirarem completamente essa noção do título, colocando outros

títulos que até venham a se opor à terminologia, como é o caso de *prolongar* ao invés de *concluir*. Ainda assim, mesmo não aludindo de modo algum pelo título, a noção de finalização pode se instalar no texto apresentado. O que proponho, deste modo, é que seja possível que nenhum texto venha a *ocupar* esse lugar e esse tempo da conclusão. Digo isso com a plena consciência do paradoxo que se coloca com essas palavras redigidas: a noção de conclusão acaba de se fixar sob o título de *prolongamentos*. Quero dizer que este pequeno texto é provavelmente uma conclusão que se assume contra o texto conclusivo. Mas o que seria de fato um texto conclusivo? Aquele que sintetiza um percurso em que toda a projeção inicial, após ser testada e exaurida de tanta comprovação, manifestando uma certa patologia da completude, provavelmente herdeira de um momento histórico no qual ainda se acreditava que uma verdade pudesse se instalar ao fim e ao cabo de todas as verificações? Ou seria aquele em que após um percurso, no qual a experiência pôde se instaurar a partir de encontros constituídos por movimentos dialéticos que não conduzem a sínteses, nem a comprovações, mas a sintomas das formas abertas: formas do pensamento, formas artísticas. Momento que, no entanto, jamais poderia ser chamado de conclusão ou colocado em termos de síntese, podendo apenas revelar o ponto da disjunção, aquele em que cada um de nós passa a percorrer o seu próprio caminho – com sorte, todos já modificados por esse encontro. É desse modo então que opto por permanecer inacabada, deixando para *concluir-me* mais tarde.







Ontem enviei o texto para revisão ortográfica. Acordei hoje pela manhã com uma lembrança de um fato ocorrido logo no começo de minha graduação em Artes Plásticas, durante a avaliação final da disciplina de desenho. Na ocasião tinha me esforçado muito para fazer um "bom" trabalho prático, embora minha noção do que isso pudesse ser fosse bastante nebulosa. A professora olhou... olhou... e disse: você ainda vai demorar muito para entender. Estas palavras, que pareciam vindas de um oráculo, permaneceram reverberando na minha mente por muito tempo... continuei me esforçando...

A reminiscência trouxe também uma sensação, talvez justamente por acordar em um dia de sol, após tantos dias de chuva e nebulosidade... A sensação poderia ser nomeada como uma *distensão*. Porém, a distensão, como se sabe, é algo provisório, fugaz, nunca permanente. As nuvens escurecem novamente, chove e faz frio, o corpo treme e se torna rijo.

O esforço trai, pois frequentemente se diz dele que é vão; quando o corpo enrijece sentimos mais frio. Já a atenção *tem os dedos leves*. O esforço deve abrir lugar à atenção, pois esta resguarda sutilezas. O texto que apresentei é percorrido por esta dualidade: tensão/distensão, embora a distensão se apresente, algumas vezes, como uma espécie de graça recebida, aquela que sempre escapa.

B i b l i o g r a f i a

Bibliografia consultada

ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O plano da imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

_____. *Imagem da fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris: Denoël, 2000.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. SP : Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Os pensadores. SP: Abril, 1979.

_____. *A poética do devaneio*. SP: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. SP: Cultrix, 10^a ed, 2002.

_____. *Como viver junto*. SP: Martins fontes, 2003.

_____. *A câmara clara*. Nota sobre fotografia. RJ: Nova fronteira, 1984.

_____. *O prazer do texto*. 4^a ed., SP: Perspectiva, 2004.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Galimard, 2004.

_____. *Le cheval académique*. In: *Documentos*, nº 1, 1929.

_____. *Informe*. In: *Documentos*, nº 7, 1929.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. SP: Cosac & Naify, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. RJ: UFRJ, 1997.

BEAINI, Thais Curi. *Heidegger: arte como cultivo do inaparente*. SP: Nova Stella, 1986.

BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO, *Os pensadores*. SP: Abril, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. SP: Brasiliense, 1997.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. SP: Martins Fontes, 1999.

BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. SP: Perspectiva, 2001.

BOSI, Ecléia. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê, 2003.

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

CAUQUELIN, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Paris : Seuil, 1996.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer*. SP: Vozes, 2002.

_____. *A invenção do cotidiano 2. Morar, cozinhar*. SP: Vozes, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento*. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. SP: Martins Fontes, 2002.

COMPTE-SPONVILLE, André. *Tratado do desespero e da beatitude*. SP: Martins Fontes, 1997.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória*. SP: Cia das Letras, 1995.

COSTA, Ana. *Corpo e escrita. Relações entre memória e transmissão da experiência*. RJ, Relume Dumará, 2001.

DAUDON, Roger. Utopie: l'émouvante rationalité de l'inconscient. In: *L'art au Xxe. Siècle et l'utopie*. Paris : L'Harmattan, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. RJ: Editora 34, 1995.

DERDYK, Edith. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*. SP: Escuta, 2001.

DERRIDA, Jaques; BERGSTEIN, Lena (desenhos). *Enlouquecer o subjétil*. SP: Unesp, Imprensa Oficial, Ateliê Editorial, 1998.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. RJ: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. SP : ed.34, 1998.

_____. *La ressemblance informe ou le gai savoir visual selon Georges Bataille*. Paris : Macula, 2003.

_____. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les éditions de minuit, 2000.

_____. *Devant l'image: question posée, aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Les éditions de minuit, 2000.

DOMINO, Christophe. *À ciel ouvert. L'art contemporain à l'échelle du paysage*. Paris : Scala, 2005.

_____. *L'art contemporain. Au Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou*, Paris : Scala, 2005.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. SP: Papirus,1993.

DURAND, Régis. *L'excès et le reste. Essais sur l'expérience photographique 3*. Paris : La différence, 2006.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. SP: Edusp, Fapesp, 1992.

FÉDIDA, Pierre. *L'absence*. Paris: Gallimard, 1978.

FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. Documento Areal 3. SP: Escrituras, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. RJ : Relume dumará, 2002.

FRÉCHURET, Maurice. *Le mou et ses formes*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. RJ : Imago, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e cesura. In: *História e narração em Walter Benjamin*. SP: Perspectiva, s.d.

GRANIER, Catherine. *Annette Messager*. Paris : Flammarion, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. SP: Hacker, 2002.

GUIMARÃES, Cesar. *Imagens da memória*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1997.

HELLER, Agnes. *Cotidiano e história*. 6ª ed. SP: Paz e terra, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. SP: Ática, 1997.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. Porto Alegre: Unisinos, 1999.

_____. *L'esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2004.

_____. Contra o esteticamente correto. In: *Revista Porto Arte: revista de artes visuais*. Porto Alegre: UFRGS, v.8, nº 15,1997.

_____. Para uma estética do risco. In: *Revista Porto Arte: revista de artes visuais*. Porto Alegre: UFRGS, v.10, nº19, 1999.

KAPROW, Allan. O an-artista. *Revista Concinnitas*. Arte, cultura e pensamento. RJ: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Nº6, ano 5, jul 2004.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Revista Gávea*, RJ: PUC.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. SP: Martins Fontes, 1998.

_____. *O fotográfico*. Lisboa: Gustavo Gili, 2004.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *Formless*. Mitpress, 1997.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11*. RJ: Jorge Zahar, 1998.

LEAL, Ivanhoé A. *História e ação na teoria da narrativa de Paul Ricoeur*. RJ: Relume Dumará, 2002.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. A monadologia. In: *Os pensadores*. SP: Abril, 1979.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo*. RJ: Rios Ambiciosos, 2001.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. RJ: Lamparina, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Os pensadores. SP: Abril, 1984.

_____. *Signos*. SP: Martins Fontes, 1991.

_____. *Fenomenologia da percepção*. SP: Martins Fontes, 1999.

_____. *A prosa do mundo*. SP: Cosac & Naify, 2002.

NAGEL, Thomas. *Visão a partir de lugar nenhum*. SP: Martins Fontes, 2004.

NOVAES, Adauto; et.al. *O olhar*. SP: Cia das Letras, 1999.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. SP: Martins Fontes, 2001.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. *O silêncio dos vencedores: genealogia, classe dominante e Estado no Paraná*. Curitiba: Moinho do Verbo, 2001.

PEIRCE, Charles S. *Os pensadores*. SP: Abril, 1980.

_____. *Semiótica*. 3ªed., SP: Perspectiva, 2003.

PEREC, Georges. *Penser/classer*. Paris: Hachette, 1985.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. SP: Iluminuras, 2000.

_____. *Métodos*. RJ: Imago, 1997.

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. SP: Siciliano, 1991.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RIBON, Michel. *Arte e natureza*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte*. A filosofia de Walter Benjamin. Florianópolis: USC, 2003.

ROSENFELD, Denis. *Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado*. SP: Fapesp / Annablume, 1998.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. SP: Hucitec, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. RJ: Bertrand do Brasil, 2001.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. RJ: Arbor, 1981.

SOULAGES, François. *Estética de la fotografia*. Buenos Aires: La marca, 2005.

SOUSA, Edson de; TESSLER, Elida; et.al. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001.

SOUZA, Ricardo Timm. *Sentido e alteridade*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*. Roupas memórias e dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. SP: Ed. 34, 1998.

_____. *Variedades*. SP: Iluminuras, 1999.

WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ZIELINSKY, Mônica (org). *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

Teses

NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Da ordem do enigma*. Fragmentos justapostos. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2003.

RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. *Imagens do Corte*. Desdobramentos operatórios em imagens impressas e projetadas. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2003.

CARTAXO, Zalinda Elisa Carneiri. *Pintura em distensão*. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Poéticas Visuais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

Revistas e Periódicos

CHIRON, Éliane. Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho. *Revista Porto Arte*. Vol. 13, nº21, Porto Alegre: UFRGS, maio, 2004.

COSTA, Ana Maria Medeiros da. Memória dos objetos, objetos da memória. In: Caderno de Cultura *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 11.12.1999, p. 9.

FRANCA, Patrícia. Uma repetição pode esconder uma outra? *Revista Porto Arte*. Vol. 12, nº 21, Porto Alegre: UFRGS, 2004.

GÁVEA, *Revista de História da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro: PUCRJ, vol. 13, nº 13, 1995.

KAPROW, Allan. O an-artista. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes UERJ, nº6, ano 5, jul. 2004.

LANCRI, Jean. O índice indicado com o dedo. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre: UFRGS, vol.7, nº11,1996.

O visível e o invisível na arte atual. Ciclo internacional da palestras. *Revista CEIA*. Belo Horizonte: Centro de experimentação e informação de Arte, 2002.

PASSERON, René. La poïétique: pour une philosophie de la création, In : *Recherches poïétiques*, Paris: Klincksieck, 1975.

REVISTAS PORTO ARTE: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, UFRGS.

SOULAGES, François. A fotograficidade. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS, vol.13, nº 22, mai/2005, pp. 17-36.

VIEIRA DA CUNHA, Eduardo. Impressões, o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS, vol.13, nº 22, mai/2005, pp.117-122.

Catálogos

II Bienal do Mercosul, Catálogo Geral, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Curadores Gerais Fábio Magalhães e Leonor Amarante, Porto Alegre, Brasil, 2000.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. SP: Cosac e Naify, 2000.

L'excès & le retrait. La présence française à la XXI^e. Biennale de São Paulo. AFAA, 1991.

LOUISE BOURGEOIS. *Musée D'art Moderne de la Ville de Paris*. Édition de la Tempête, 1995.

MOLESWORTH, Helen. *Part objet part sculpture*, The Ohio State University: Wexner center for the arts, 2005.

PEDROSA, Adriano; MORAES, Angélica; MORAES, Marcos; REIS, Paulo; PLATOW, Raphaela (textos). Sandra Cinto : *Construção*. Santiago de Compostela: Dardo ds, 2006.

TÀPIES, Miquel. *Louise Bourgeois*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1990.

Fémininmasculin: Le sexe de l'art. Centre George Pompidou, Paris: Gallimard. 1995.

Vik Muniz seeing is believing. New York: Arena, 1998.

YOUNG-HO, Kim. The "Bottari" Project by Kim Soo-Já. *Kim Soo-Já*. Catálogo veiculado por ocasião da 24º Bienal de São Paulo, 1998.

Sites consultados :

www.bnf.fr.

www.eba.ufmg.br/patriciafranca

www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/assolementdelapeinture.html

www.elidatessler.com.br

www.heliofervenza.net

www.heliofervenza.net/arquivo/pontuacoes/piloto_martelo/notas.htm