

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

MARCOS FIORAVANTE DE MOURA

quando a imagem recai sobre si mesma:
nota sobre desenho

PORTO ALEGRE
2015

MARCOS FIORAVANTE DE MOURA

***quando a imagem recai sobre si mesma:
nota sobre desenho***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

PORTO ALEGRE
2015

MARCOS FIORAVANTE DE MOURA

***quando a imagem recai sobre si mesma:
nota sobre desenho***

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Perufo Mello (CA/UFPEl)

Profa. Dra. Katia Maria Kariya Prates (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

*Aos meus avós, Nilvo e Lina,
digo, Lino e Nilva.*

agradecimentos

À CAPES/FAPERGS por viabilizar este trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Flávio Gonçalves, por compartilhar seus conhecimentos e sua paixão pelo desenho, e por orientar este trabalho com muito profissionalismo, dedicação e paciência (sim, paciência!).

Aos Professores Ricardo Mello, Katia Prates, Eduardo Vieira da Cunha e Elaine Tedesco, pela atenção, disponibilidade e pelas contribuições.

À todos os amigos, colegas e professores que de alguma maneira contribuíram com este projeto através de palavras faladas e/ou escritas.

À Profa. Blanca Brites pela amizade, generosidade e pela “orientação de coração”.

À minha “quase assistente” Francine Kloeckner, pelo apoio técnico, sempre muito pontual e solícita.

Ao Iuri Dias, pelas presenças e pelas ausências (cadê Iuri?).

Ao Emanuel “Manolo” Monteiro, pelas partilhas poéticas, bibliográficas, musicais, gastronômicas e alcoólicas, sempre com muito bom humor.

À Luciane Bucksdricker, pelo apoio incondicional desde o início; por não me deixar desistir; pelo carinho; pelos abraços apertados e beijos estalados; pelos olhos açucarados, pelo sorriso lindo e inspirador e por me mostrar o céu!

À minha mãe, Maria Fioravante, por ascender uma vela sempre que uma luz se apaga.

resumo

Este trabalho analisa minha produção em desenho entre 2013 e 2015; tratando-se da observação, descrição e problematização do meu processo de criação e do levantamento de ideias e ações decorrentes de todo esse processo. O desenho, como prática artística autônoma e autorreferente, é investigado a partir de uma relação de *suspensão* através da transferência de imagens fotográficas de referência, procurando estabelecer possíveis correlações entre a imagem *produzida* e a imagem *sendo produzida*. Este trabalho apresenta-se, pois, como um diálogo entre as camadas do processo de criação e suas reverberações conceituais e poéticas acerca da *imagem*.

#imagem #desenho #fotografia #suspensão

abstract

This paper analyses my production in drawing between 2013 and 2015; dealing with the observation, description and questioning of my creation process and the lifting of ideas and actions resulting from this whole process. The drawing, as an autonomous and self-referential art practice, is investigated from a relation of *suspension* through the transfer of photographic images of reference, seeking to establish potential correlations between the *produced image* and *the image being produced*. This work presents itself, therefore, as a dialogue between the creative process layers and their conceptual and poetic reverberations about the image.

#image #drawing #photography #suspension

sumário

introdução 9

pretexto 13

texto 63

percurso [64] documentos de trabalho [67] coleção/arquivo [72] o que não está ali [76]
da imagem fotográfica [79] entre espaços [82] nota de desvio [85] estratégias [86]
campo operatório [90] projeção [92] plano de fundo [95] o vazio, como o concebemos [97]
paraLela [101] presenças perdidas no tempo e retidas no espaço [102] o negro [103]
a gravidade e a inscrição [107] o que é dado a ver [111] infinitos buracos suspensos [112]
voltar-se para si mesma [115] Sophie Jodoin [118] a casa [121]
aquilo que chamamos imagem [124]

considerações finais 126

referências 131

introdução

O desenho é a linguagem principal que utilizo como artista e, sendo assim, é o assunto primacial desta dissertação. O presente trabalho aborda questões e possibilidades de investigação da minha produção em desenho entre 2013 e 2015; trata-se da observação, descrição e problematização do meu processo criativo e do levantamento de ideias e ações decorrentes de todo esse processo.

Minha produção atual é formada sobretudo por desenhos em meio tradicional, de pequenas e grandes dimensões, tendo por material pastel seco negro e carvão sobre papel. Como assunto, utilizo imagens por mim fotografadas ou apropriadas dos meios da imprensa, publicidade, internet, etc., que formam um repertório iconográfico por proximidade visual ou de significação. Geralmente, são figuras que remetem à construção esquemática ou geométrica, contenção e vazio, buscando superfícies densas em formas sintéticas e lineares. Meus desenhos assumem aspectos formais bastante definidos: monocromático reduzido ao preto e suas nuances sobre o papel, arestas cerradas, densidade de material condensado e impregnado, detalhamento, corte, isolamento e valorização do plano de fundo. Esses trabalhos apresentam-se como investigação de um meio específico, com qualidades e limites específicos.

Por sua capacidade de condensar e revelar em sua superfície todas as passagens e desvios, estratégias e falhas, por reter todo o percurso gerador das ideias e o de execução, o desenho faz-se um meio que, antes de tudo, refere-se a si mesmo. Em meus desenhos, o motivo não é, de modo algum, alheio à linguagem e à forma em que é trabalhado. Um dos principais motivadores para meu trabalho é o desejo por tornar uma imagem desenho, apropriar-me dela através dessa linguagem. O desenho – linguagem, meio de expressão e forma de pensar – é solicitado como estatuto principal no processo de trabalho. Desse modo, as relações com o mundo e com imagens corriqueiras são orientadas pela premissa de “pode ser desenho”. Assim, as imagens que seleciono e guardo contêm desenhos em potencial, ou já são gráficas de algum modo, imbutidas de um pensamento gráfico. De certa forma, essas imagens dizem respeito ao modo de conceber o desenho. Um desenho não se restringe à linha e ponto sobre plano, tampouco à espontaneidade ou amplitude do gesto gráfico. Para mim, o desenho abarca ideias de ordenação, seleção, contenção, ocupação e deposição, ideias estas que de alguma forma estão presentes em minhas estratégias e no próprio motivo desenhado – seja pela organização e função do representado, seja pela sensação. Reproduzo certas imagens porque elas já contêm qualidades próprias daquilo que considero desenho.¹

Os aspectos observados no decorrer desse trabalho acabam por tangenciar-se, amarrando-se em um mesmo sentido de direção, de modo a tatear possíveis correlações entre a imagem *produzida* e a imagem *sendo produzida*. A concepção de desenho como projeção pode refletir na propriedade das imagens representadas em meus trabalhos. A representação vista como substituição e índice de ausência estaria infiltrada no próprio conteúdo dessas imagens e nas sensações que estas possam gerar – a falta, o vazio, a distância. O emprego e o diálogo com outras mídias, como a fotografia, também contribuem para a revisão da linguagem tradicional do desenho. Há, assim, um sistema interligado em minhas imagens que se refere ao desenho, que, como *meio*, refere-se à ausência, ao vazio, que, por sua vez e até certo ponto, constitui a ideia de imagem.

1. Paul Valéry (2012: 139) relata o axioma de Degas que “o desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma”. A ideia de desenho não está exclusivamente no contato material entre os aparatos técnicos, é, sobretudo, o modo como investimos o olhar sobre algo com potencial de transformação.

Sendo assim, que ideia de desenho está presente no modo como opero com essa linguagem? Como as imagens que produzo podem se referir ao desenho para além de sua técnica? Qual relação se estabelece com a imagem fotográfica, ou quais as implicações de seu uso como apropriação do registro gráfico de imagens e como representação nesse processo? Como a imagem que resulta leva a pensar no processo de sua realização? Ou, quais os possíveis pontos de conexão entre processo e linguagem/imagem? E ainda, como meus desenhos podem se referir a uma ideia de imagem?

Esse trabalho pretende, pois, investigar essas desconfianças e questionamentos acerca do desenho como prática artística autônoma e autorreferente, a partir da transferência de registros fotográficos e suas relações com a representação. Partindo da inter-relação entre os métodos de trabalho por mim empregados e das imagens produzidas, procurei identificar e compreender a formação de um espaço metafórico da representação e do pensamento construtivo do desenho em uma relação de esvaziamento e distância gerada pela transferência da imagem fotográfica de referência.

Pensado e escrito dentro do ateliê, esse texto surgiu e foi se formando a partir de pequenas notas, frases e pensamentos registrados ao longo do processo de produção e acompanhamento reflexivo deste. A organização da escrita segue no sentido do que esteve mais próximo e iluminado para o mais obscuro e distante, iniciando pelas centelhas, pelos procedimentos e recorrências práticas do processo de trabalho que direcionam para o abismo das reflexões sobre a *imagem*. A opção por iniciar com uma seção contendo a reprodução dos trabalhos desenvolvidos nesse período, de modo a ser o primeiro contato com o trabalho da dissertação, fez-se essencial. Também optei por não segregar o texto em capítulos, de modo a preservar uma unidade de pensamento e não hierarquizar as questões nele contidas.

Para tanto, esse estudo ambiciona abordar esses assuntos em um formato de texto único e linear. O texto inicia com o que esteve mais próximo nesse período de pesquisa, os documentos de trabalho e o espaço de trabalho. Em primeiro lugar, serão apresentadas e

2. O termo diz respeito à pesquisa *Documentos de Trabalho: percursos metodológicos*, coordenada pelo artista, professor e pesquisador Flávio Gonçalves (PPGAV/UFRGS).

3. Não farei a diferenciação entre categorias técnicas e/ou conceituais da fotografia, tampouco entre fotografia analógica, digital ou manipulada tecnicamente, nem mesmo aprofundamento em questões mais densas da teoria sobre verdade versus a ficção na fotografia. O fotográfico será tratado de maneira mais ampla, assumindo uma posição de alguém que não “fotografa” (não me considerando, pois, um fotógrafo), mas de quem consome e faz uso do objeto fotográfico. Por vezes, optarei pelo termo “imagem fotográfica” ao invés de “fotografia”.

discutidas questões relativas à formação de um repertório iconográfico e de uma coleção/arquivo como *documentos de trabalho*² e as relações do uso de imagens fotográficas como referência inicial na construção dos trabalhos – sendo também investigado o fotográfico e suas relações de arquivamento, índice e distância.³ Em seguida, serão trazidas questões a partir da observação e descrição dos métodos empregados na construção dos meus trabalhos, o *modus operandi* a partir do qual serão feitas reflexões sobre o desenho como meio e linguagem. Tais questões dizem respeito, portanto, ao momento de execução e instauração do desenho, desde a observação da qualidade dos materiais utilizados aos conceitos operatórios advindos dessa prática e suas possíveis relações interdisciplinares e/ou poéticas. É posto em questão, dessa forma, um espaço de *ação* do desenho. Por fim, a dissertação se pauta na ideia de *imagem* oriunda dos meus desenhos e do cruzamento das instâncias do processo gerador da imagem, propondo-se, assim, estabelecer as inter-relações entre imagem e mídia, entre assunto/tema e método de trabalho. Será abordado o espaço gerado pela *transposição* entre imagens, meios e conceitos, sendo abarcadas também a dialética entre presença e ausência, como premissa fundamental à compreensão da imagem e como parte regente do trabalho.

Esse estudo apresenta-se, portanto, como um diálogo entre as camadas do processo de criação e suas reverberações conceituais e poéticas acerca da *imagem*. Assim, o objeto de estudo foi sendo construído a partir das recorrências no processo de trabalho, permeado por entre suas *frestas e fissuras*.

pretexto



[figura 1]
WTH, 2014
pastel sobre papel
50x65cm



[figura 2]
The observer, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 3]
The butcher, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 4]
The cripple, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 5]
The hurt, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 6]
The view, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 7]
The crutch, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 8]
The promising, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



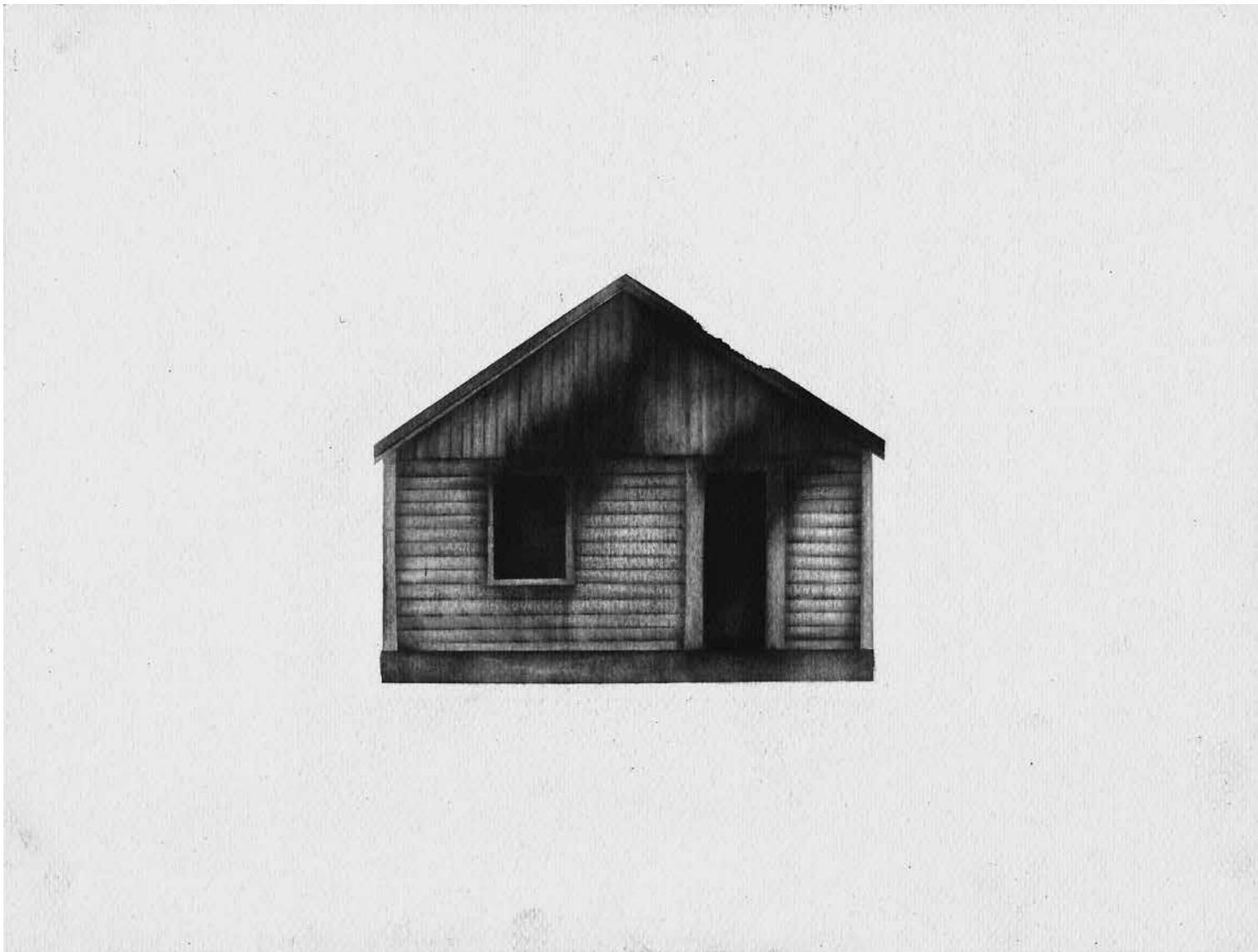
[figura 9]
The poor, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 10]
The insider, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 11]
The splintered, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



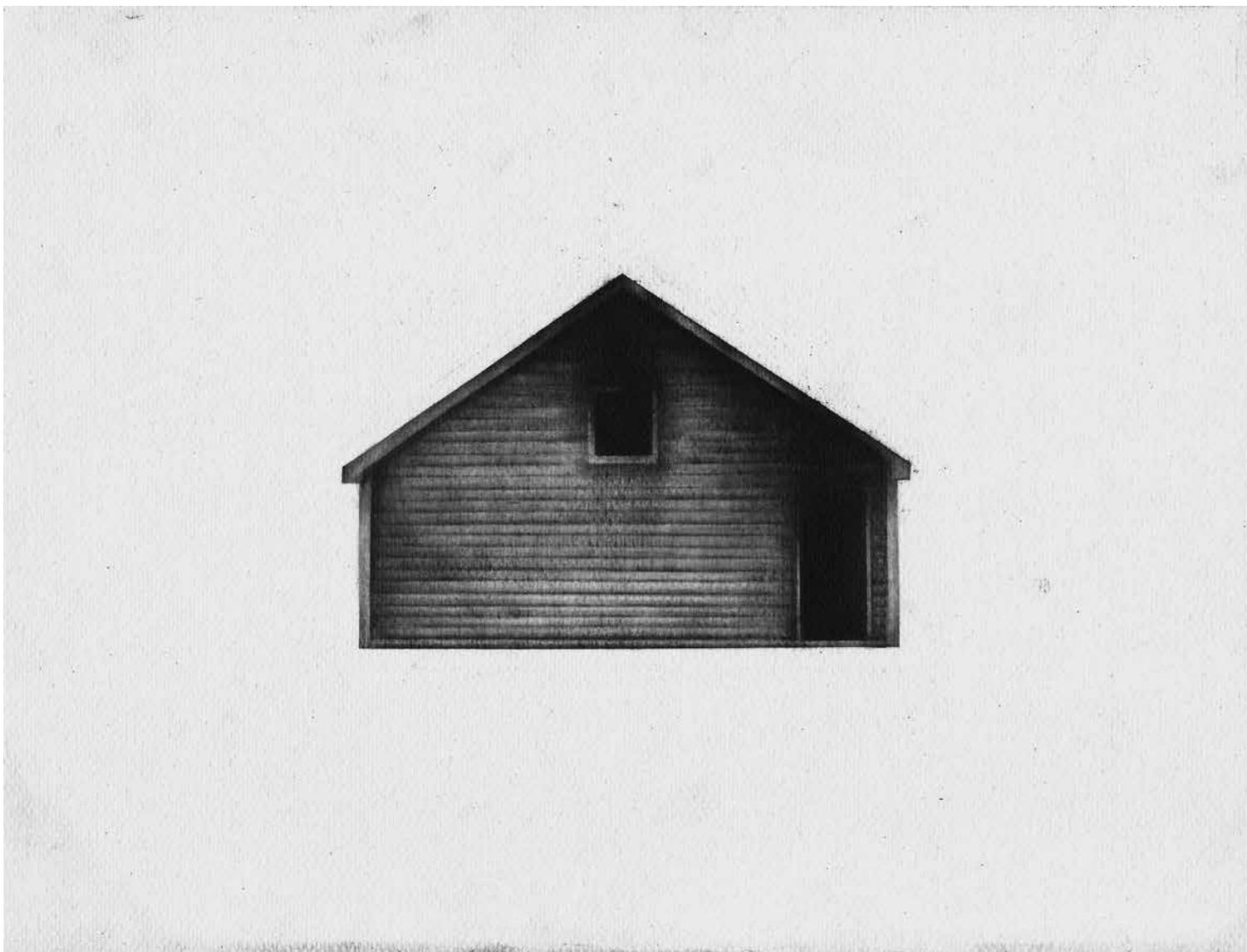
[figura 12]
Burn motherfucker #1
2014
pastel sobre papel
21x28cm



[figura 13]
Burn motherfucker #2
2014
pastel sobre papel
21x28cm



[figura 14]
Burn motherfucker #3
2014
pastel sobre papel
21x28cm



[figura 15]
Burn motherfucker #4
2014
pastel sobre papel
21x28cm



[figura 16]
GAP #1, 2014
carvão e pastel sobre papel
50x100cm



[figura 17]
GAP #2, 2014
carvão e pastel sobre papel
50x100cm



[figura 18]
WP [fósforo branco]
2014
pastel sobre papel
50x65cm



[figura 19]
Beat-in-between
2014
pastel sobre papel
42x56cm



[figura 20]
S.F.O.M.
2015
pastel sobre papel
75x100cm



[figura 21]
Campus, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 22]
Cliver, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 23]
Trintaquatro, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 24]
Oito, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 25]
Trinity, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 26]
Duque, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 27]
Reitoria, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



[figura 28]
Cinquentaeseis, 2014
pastel sobre papel
30x40cm



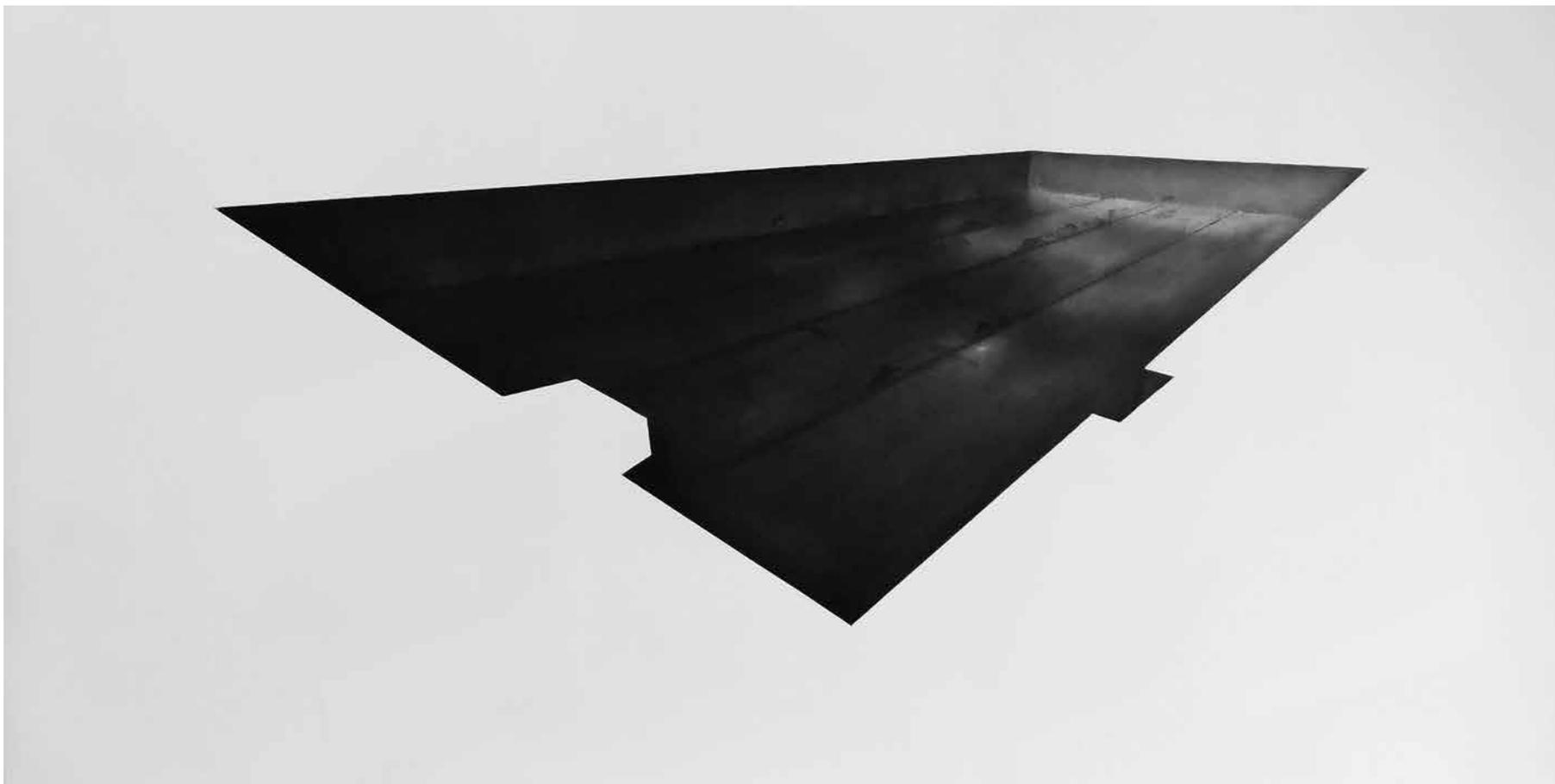
[figura 29]
sem título, 2013
carvão sobre papel
50x65cm



[figura 30]
Vasca2.0, 2013
carvão sobre papel
90x120cm



[figura 31]
lolita, 2014
carvão e pastel sobre papel
150x200cm



[figura 32]
sem título, 2014-2015
carvão e pastel sobre papel
100x200cm



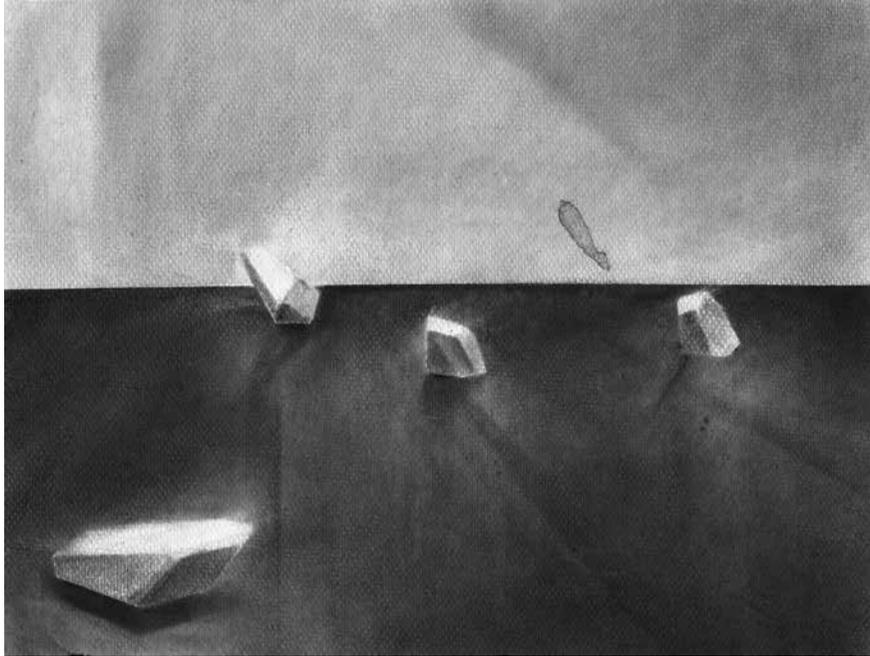
[figura 33] *Vacant #1*, 2015, pastel sobre papel 30x40cm
[figura 34] *Vacant #2*, 2015, pastel sobre papel 30x40cm
[figura 35] *Vacant #4*, 2015, pastel sobre papel 30x40cm



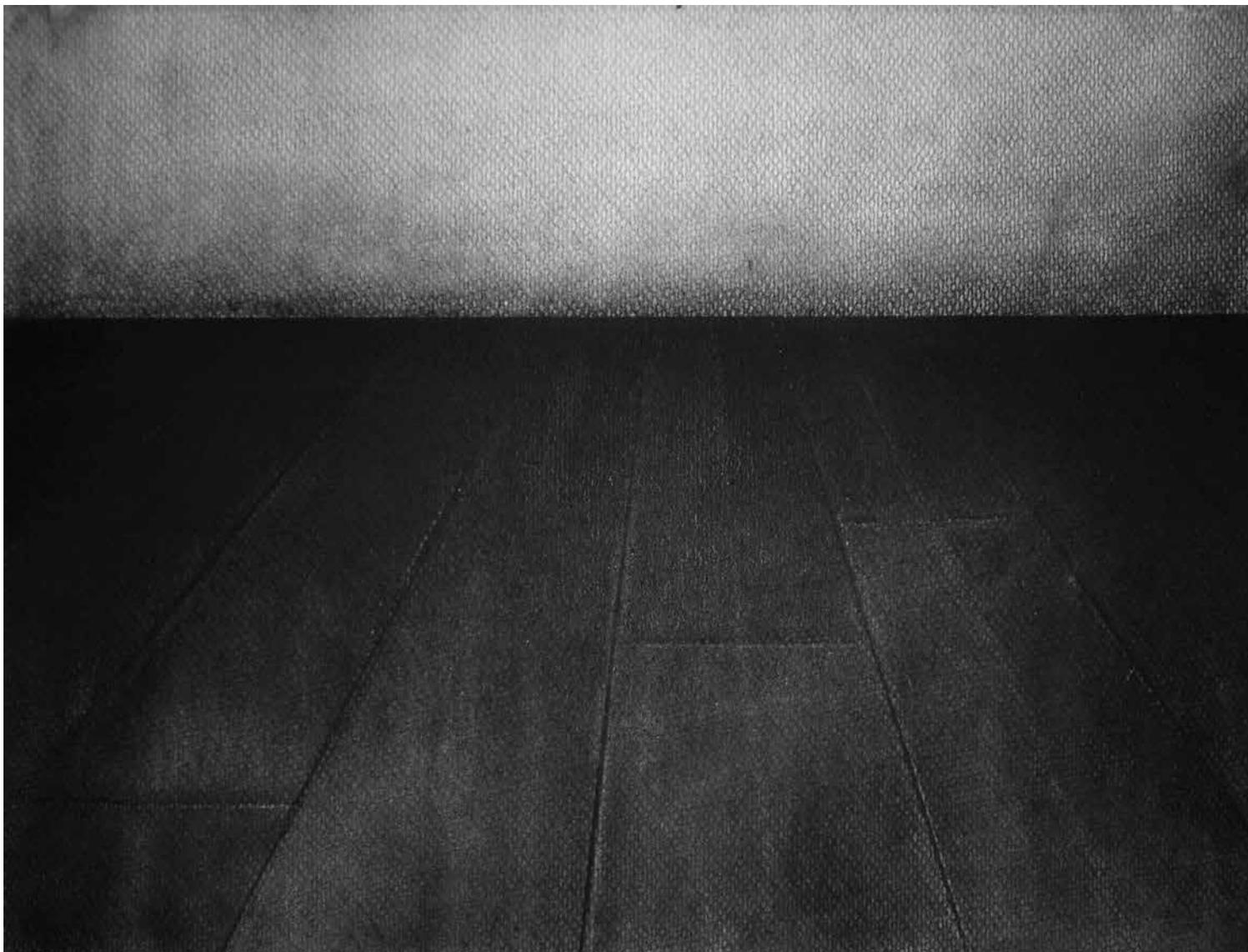
[figura 36]
Ainda, 2014
carvão sobre papel
110x150cm



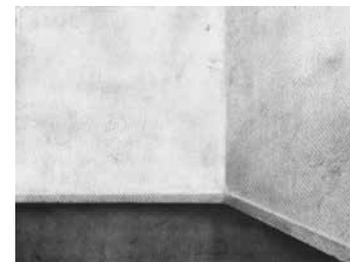
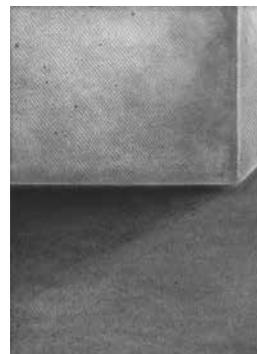
[figura 37] *Trust nobody*, 2014, carvão sobre papel 70x100cm
[figura 38] *Fuck everybody*, 2014, carvão sobre papel 70x100cm



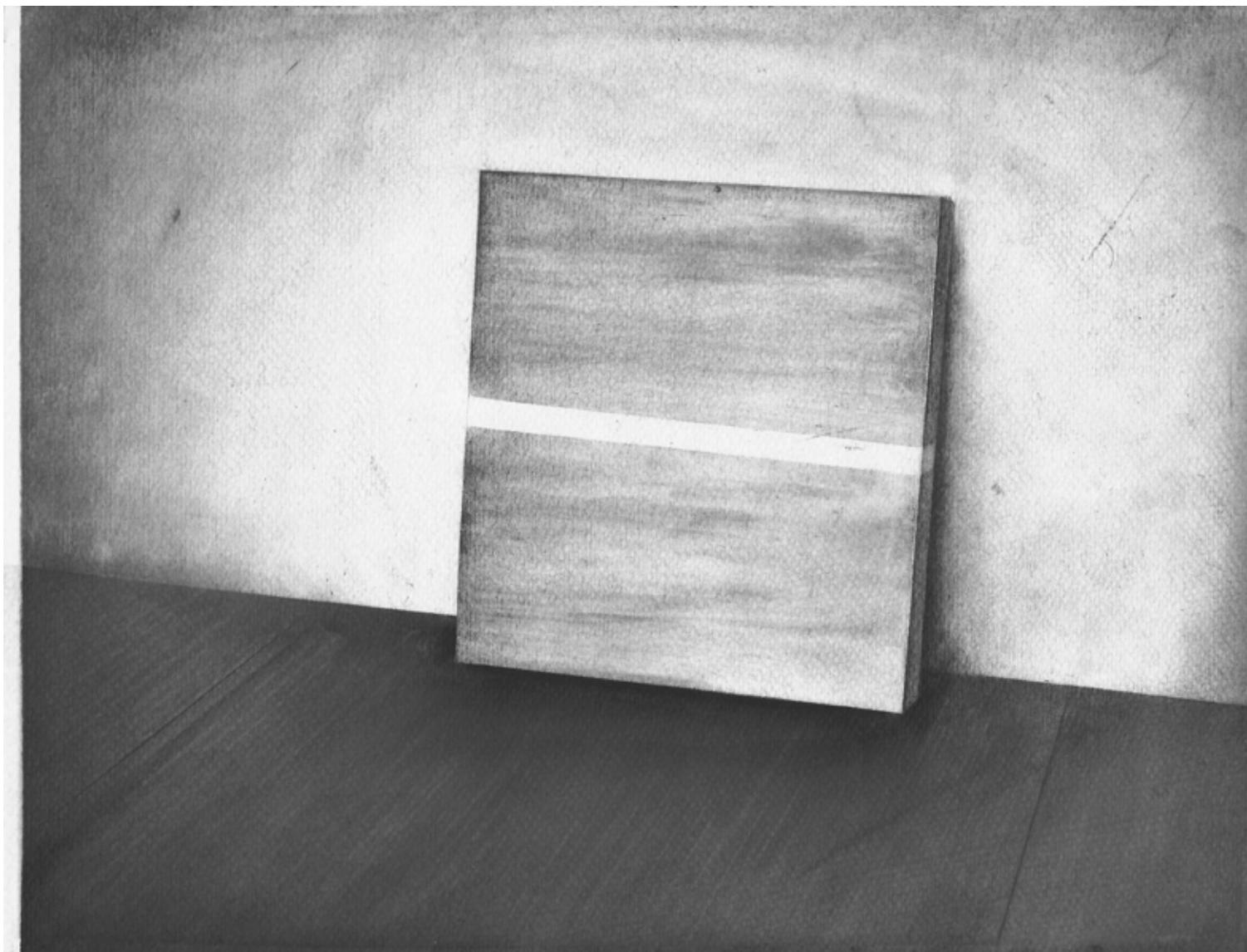
[figura 39] *Army*, 2013, pastel sobre papel 21x28cm
[figura 40] *Loser*, 2014, pastel sobre papel 21x28cm



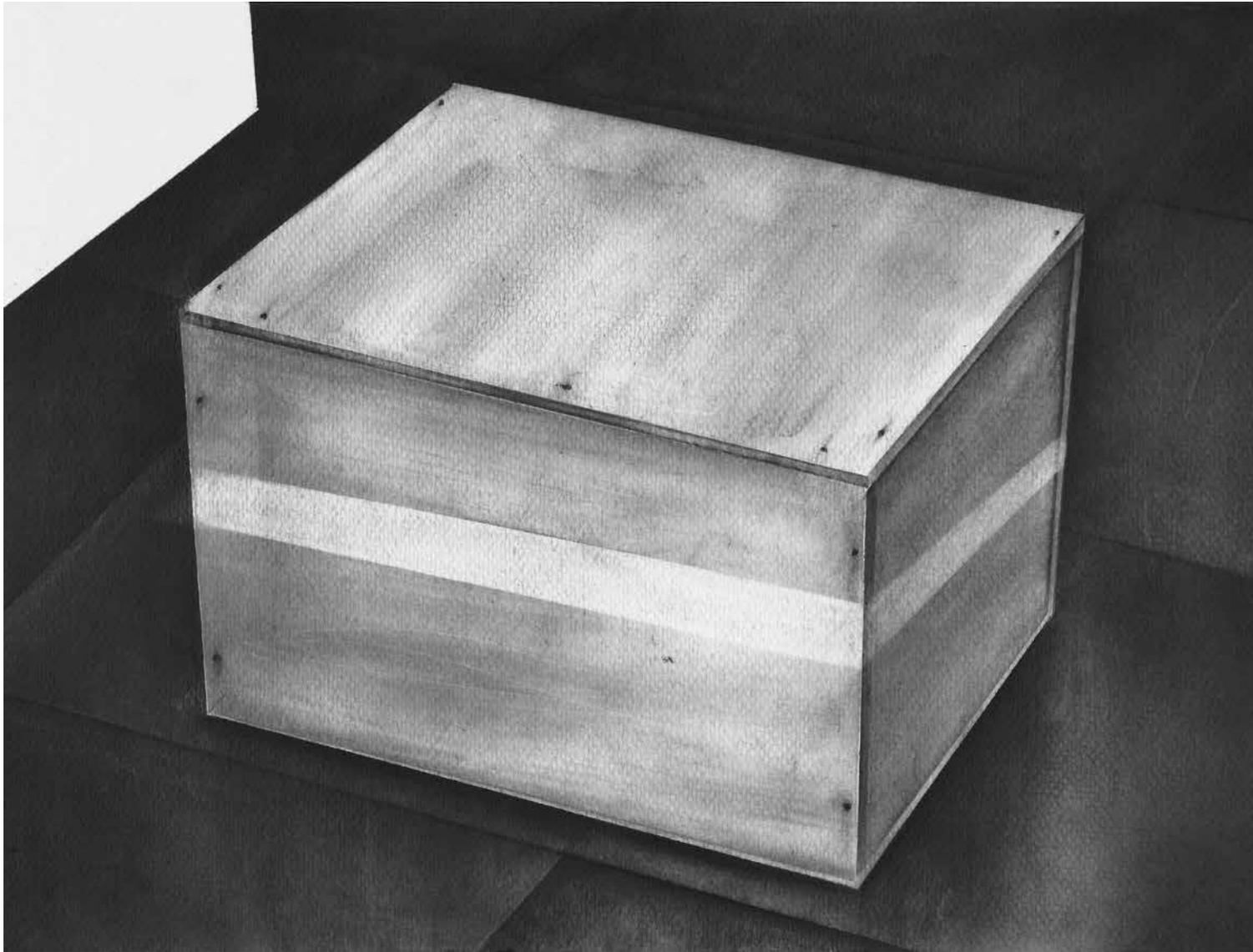
[figura 41]
sem título, 2013
pastel sobre papel
21x28cm



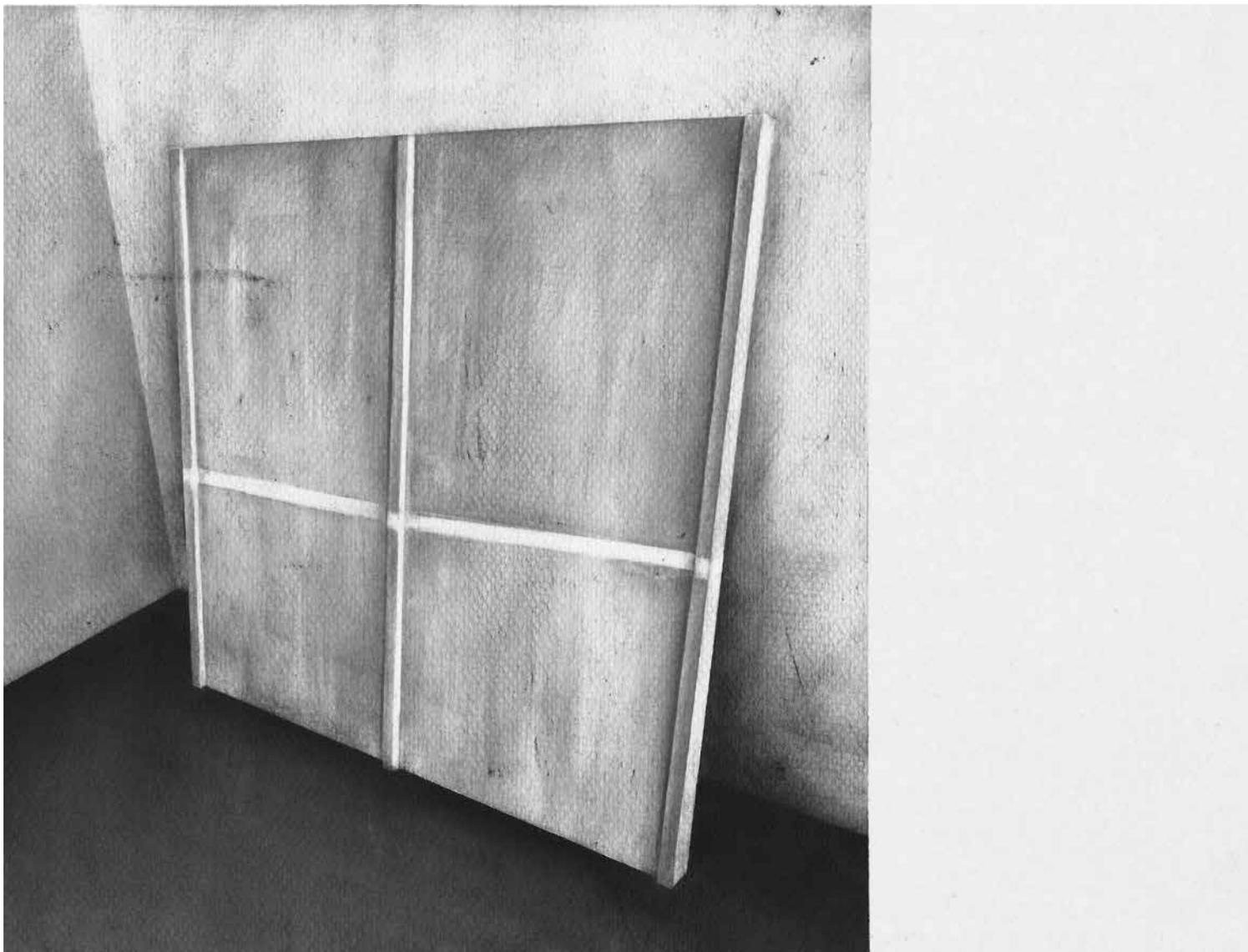
[figura 42]
sem título, 2013-2015
pastel e emulsão sobre papel
15x20cm (cada)



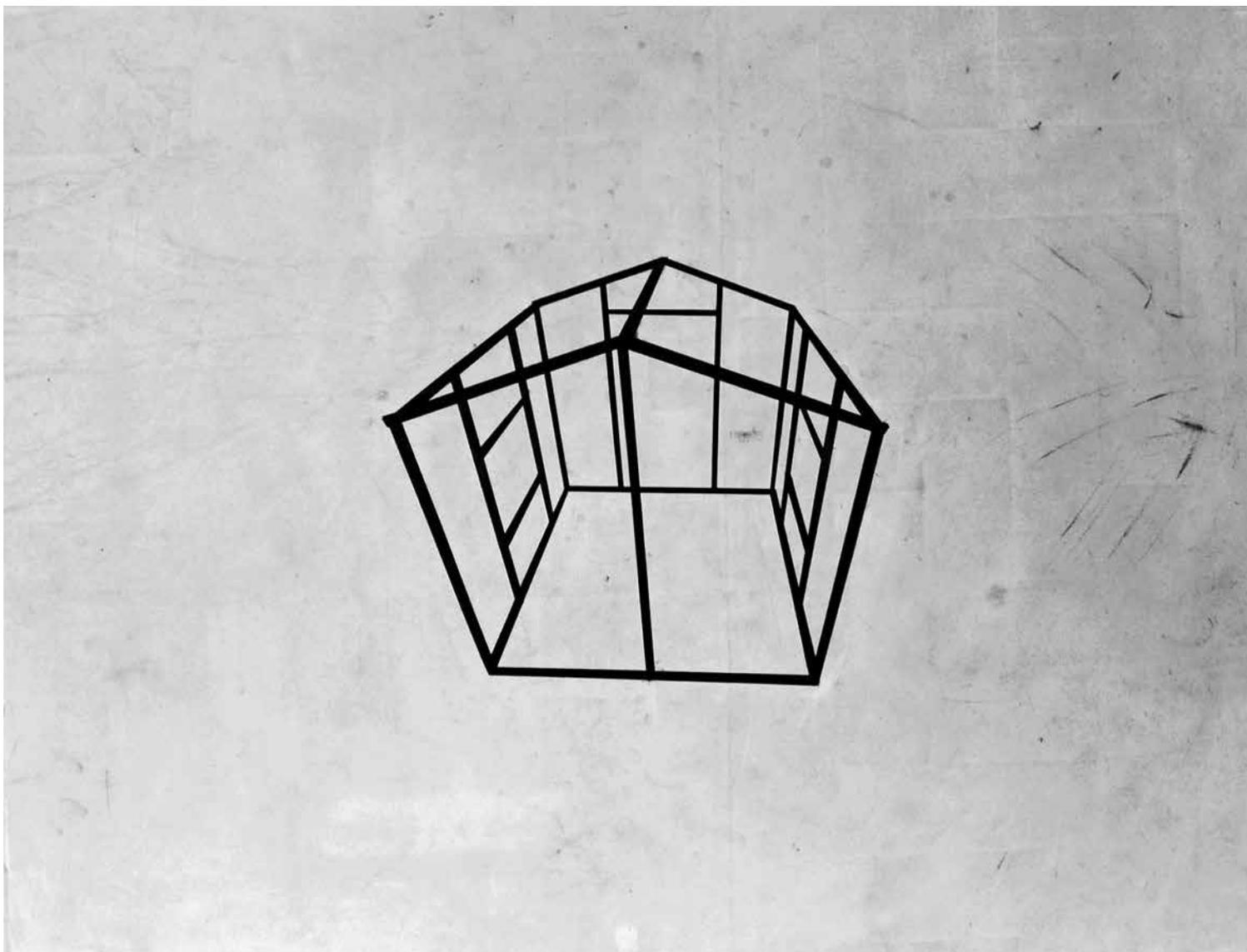
[figura 43]
Este é o teu #1, 2015
pastel sobre papel
21x28cm



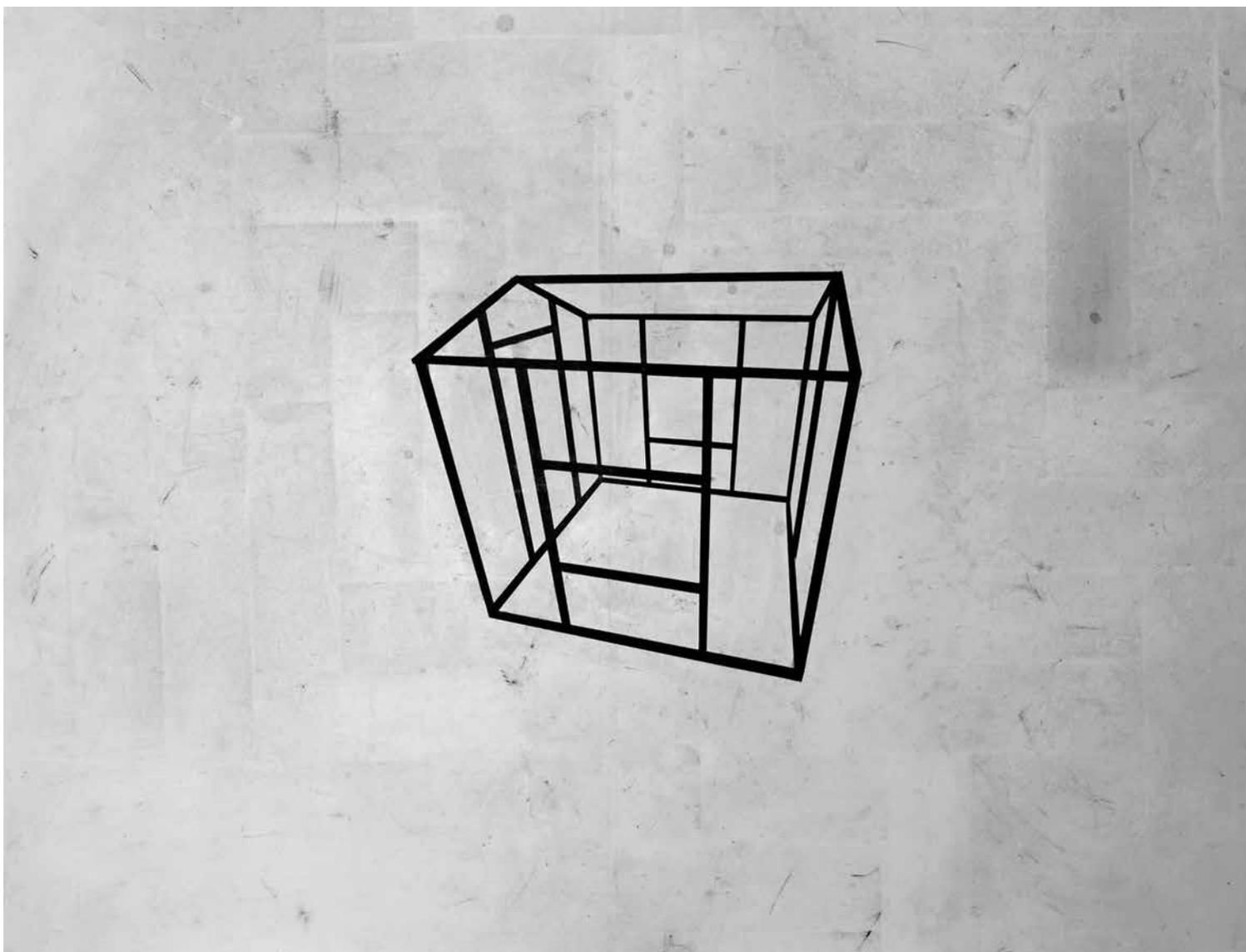
[figura 44]
Este é o teu #2, 2015
pastel sobre papel
21x28cm



[figura 45]
Este é o teu #3, 2015
pastel sobre papel
21x28cm



[figura 46]
Doll #1, 2014
pastel e pigmento
sobre papel
75x100cm



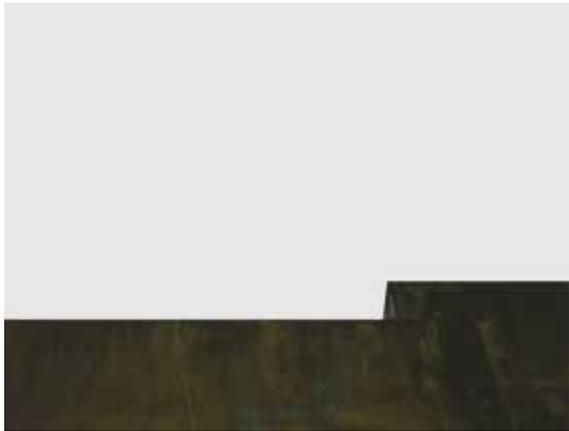
[figura 47]
Doll #2, 2014
pastel e pigmento
sobre papel
75x100cm



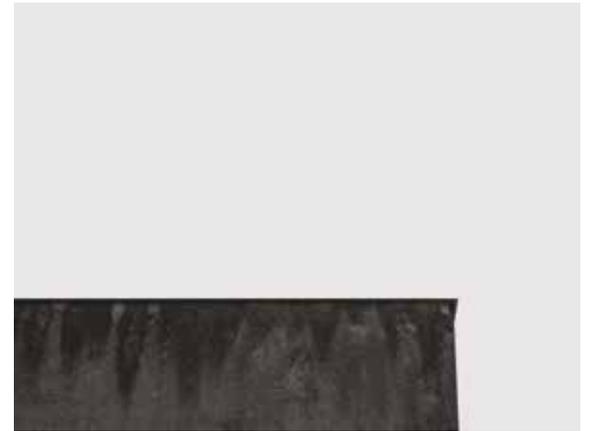
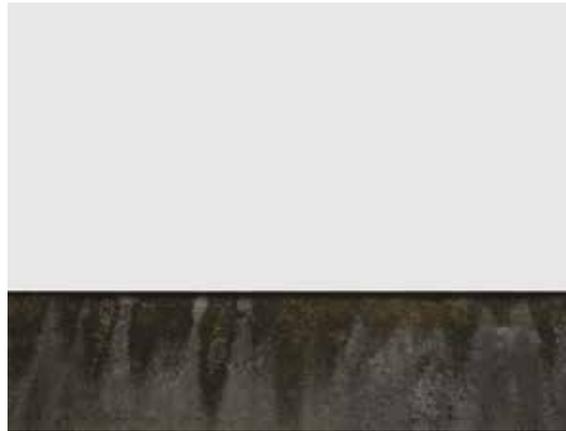
[figura 48]
Demônio [Anhanguera], 2015
pastel e pigmento sobre papel
50x60cm



[figura 49]
CS, 2013
pastel sobre papel
21x28cm (cada)



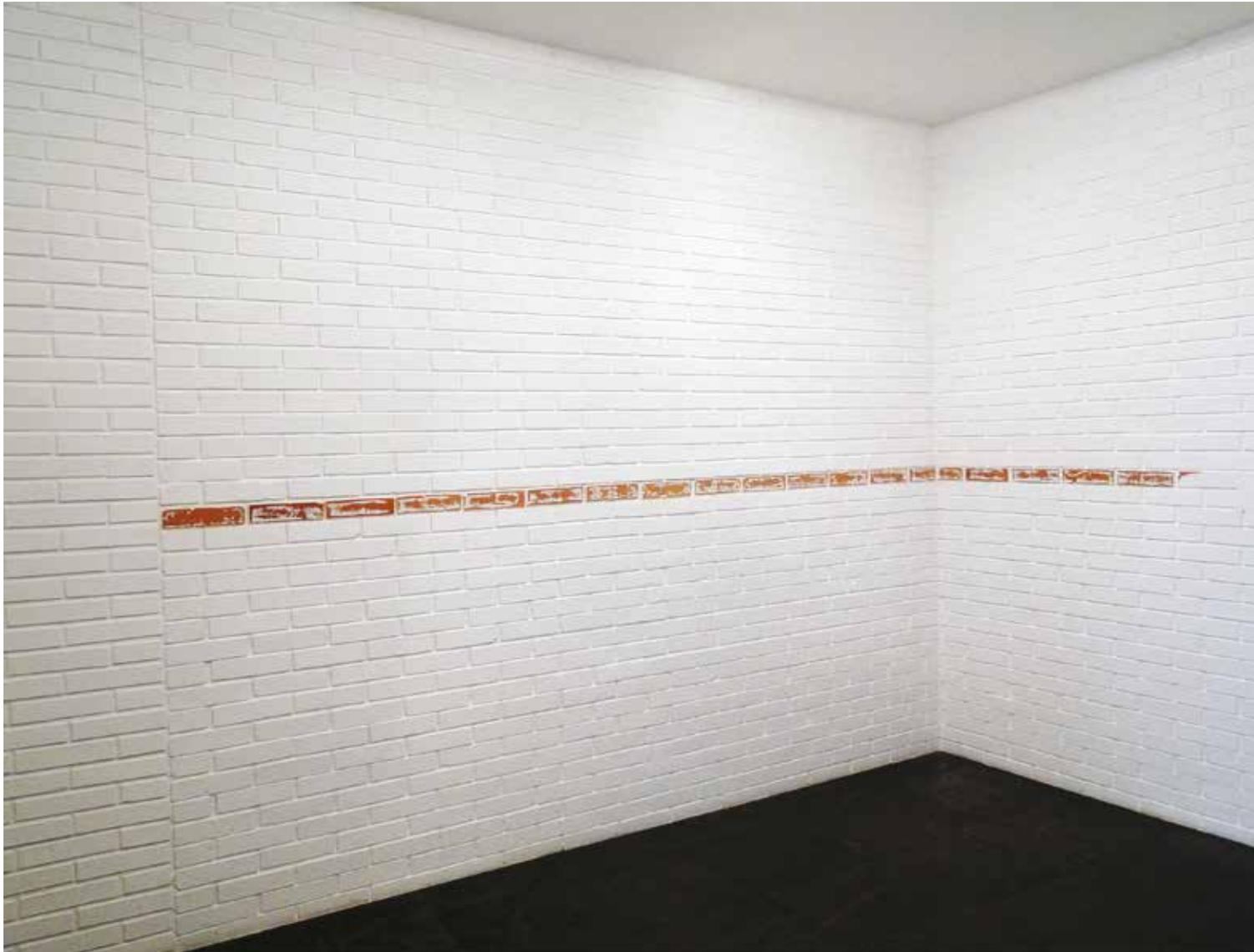
[figura 50] *Nota de desvio*, 2012, fotografia, 15x20cm (cada)



[figura 51] *Nota de desvío*, 2015, fotografía, 15x20cm (cada)



[figura 52] *Nota de desvio [cortiço]*, 2013, fotografia, 15x20cm (cada)



[figura 53]
paraLela, 2015
lixação em parede
(Galeria Gestual)

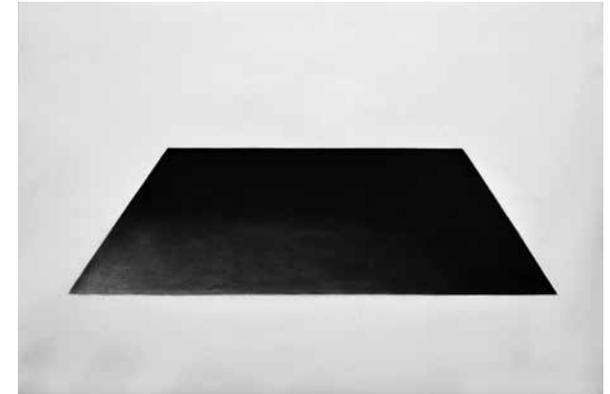
texto

Antes de adentrar nas questões centrais deste estudo, faz-se necessário um breve prelúdio quanto ao *percurso* da produção artística em questão. Difícil é, pois, apontar um início exato ou uma razão suficientemente clara para o desenvolvimento desses trabalhos, uma vez que o resultado de um processo de criação é inter cruzado por diferentes e instáveis instâncias do pensamento, das experiências e vivências, das escolhas e abandonos. Contudo, um olhar objetivo sobre a trajetória, etapas do processo de trabalho e pretextos que motivam uma produção em arte faz-se essencial para o levantamento de questões acerca da obra e para reflexões sobre o processo de criação em arte.

Poderia apontar dois desenhos de 2011 [figuras 54 e 55] como centelha para o desenrolar dos trabalhos atuais e, mais ainda, para introdução a uma concepção de desenho expressa nestes. Aqui, critérios foram reduzidos a posicionar a figura (um único elemento) ao centro do suporte – necessariamente papel – e descrevê-la a partir de referências fotográficas das quais me apropriei de catálogos de arquitetura. Naquele momento, buscava algo desprendido de conotações ou narrativas, procurava por uma maneira mais ordenada e sintética de realizar o desenho, sem que este perdesse a característica manual. Passei a utilizar pastel seco negro,



[54]



[55]

deixando de lado a acumulação lenta e o brilho do grafite ou a mistura “gráfico-pictórica” com guache e giz. Tinha, assim, a massa de pigmento preto que se espalhava, expandia, dava corpo e densidade ao desenho. Agia dentro das arestas das formas, evidenciando seus limites controlados com régua. Essas duas formas visual e esquematicamente próximas evidenciaram uma frontalidade e centralização, instigando a realização de trabalhos subsequentes. Essa “redução” possibilitou olhar para o *meu* desenho e para questões que envolvem o pensamento de construção deste, como as estratégias e a concepção de ideias como já sendo parte do processo de ordem gráfica. Ao mesmo tempo em que se fazia objetiva, essa “redução” de critérios e recursos gerou uma sensação de “falta” ou obscurecimento, no sentido de não atribuir significados claros para tais figuras.

Durante o período do trabalho de conclusão do curso de graduação, em 2012, pude produzir desdobramentos dos desenhos citados, variando assuntos, dimensões e métodos de trabalho [figuras 56, 57, 58]. O repertório de motivos foi se constituindo nesse período a partir de fotografias feitas em viagens e percursos cotidianos e de busca, coleta e apropriação de imagens em fontes diversas. Tratavam-se, em geral, de “corpos” esquemáticos e/ou arquitetônicos que se projetavam (blocos de concreto, marquises, caixas, cubos), interiores de salas e ateliês (cantos, extensões de pisos e paredes configuravam um espaço perspectivado habitado por móveis,

[figura 54] *DEQ*, 2011, pastel sobre papel 100x150cm

[figura 55] *BRC*, 2011, pastel sobre papel, 100x150cm

página seguinte:

[figura 56] *MV #1*, 2012, pastel sobre papel, 30x40cm

[figura 57] sem título, 2012, pastel sobre papel, 30x40cm

[figura 58] *Divã #2*, 2012, pastel sobre papel, 30x40cm



[56]



[57]



[58]

escada, cavaletes), depressões (piscinas, tanques, aberturas e buracos) e espaços “entre” estruturas de prédios (vãos). Nesse período, passei a trabalhar com dimensões reduzidas, devido a urgência e vontade de ver um número maior de trabalhos distribuídos lado a lado ou em grade. Geralmente realizados na posição horizontal sobre a mesa, estes acabaram por revelar com maior intensidade os “rastros” do fazer – marcas de dedos e mãos que manipulam o papel, abrasões com o desprender da fita adesiva, sobra de pigmento que contamina a “brancura” do suporte, etc. –, e esses aspectos foram incorporados ao desenho, percebido como registro de uma ação. Como já apontado, os motivos agora trabalhados são decorrência e desdobramento de trabalhos anteriores, prestando-se tanto para a reflexão do estágio atual do processo quanto para uma genealogia deste. Imagens de *casas* passam a ser uma constância na formação do meu repertório iconográfico, tanto como construção – revelando sua estrutura elementar – quanto como elemento misterioso que remete ao oculto. Algumas outras imagens que busco possuem também uma relação “depositária” e de continente. Fazem parte de meu repertório: banheiras, piscinas, tanques – até mesmo as casas podem ser compreendidas como tipos de reservatórios. Outra família de trabalhos são as imagens que se referem a “espaços” interiores, em que são apresentados rodapés, extensões de chão, pisos perspectivados e cantos ora vazios ora com algum objeto que indicam profundidade e espacialidade da imagem. A temática escolhida passou a exercer influência na maneira de perceber o *meio* do desenho, em um cruzamento articulado entre imagem e linguagem gráfica – o que, na imagem, remete ao meio e aos procedimentos empregados.

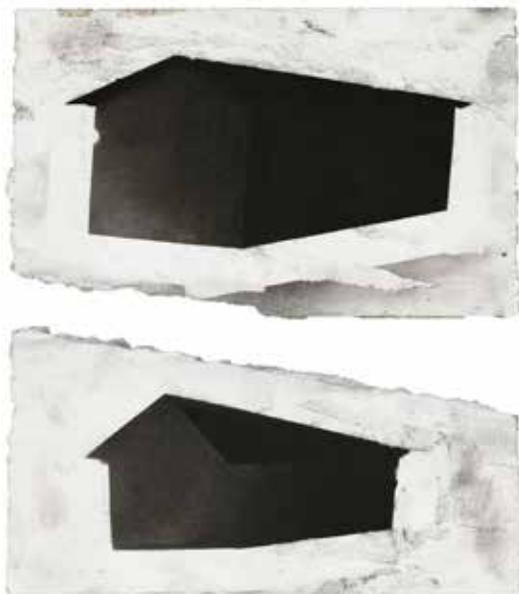
A partir de então, voltei uma atenção maior aos assuntos que escolhia desenhar. A busca por imagens que poderiam tornar-se trabalho foi sendo conduzida por um processo quase taxonômico e catalográfico, em que as similaridades visuais e de significado as conectavam e reuniam. Foi quando passei a guardar com maior frequência as imagens de referência que utilizava, que vêm a formar parte de um conjunto de *documentos de trabalho*.

Comumente, utilizo imagens fotográficas de onde extraio referências e assuntos para meus desenhos. Imagens que eu mesmo capturo ou das quais me aproprio. Tais imagens funcionam, assim, como guia ou mesmo mapa na construção dos meus desenhos e formam um repertório iconográfico. O trabalho inicia, então, com o contato e manipulação da imagem fotográfica de referência. A coleta desse material se divide entre buscas e encontros ao acaso. Sem obedecer um projeto pré-estabelecido, eventualmente procuro por imagens diversas que possam se relacionar com o repertório em formação. Esse procedimento também dá margem para descobertas: ao buscar algo como uma certeza, às vezes encontro um outro distinto que desperta interesse, passando a ser também incorporado e investigado. Ao mesmo tempo, tenho fotografado mais, registrado coisas que se apresentam à volta e coletado materiais e objetos que surgem no cotidiano e se dispõem em meu espaço de trabalho. Entretanto, nem toda imagem coletada se torna trabalho. Dentro do leque de imagens apropriadas, encontram-se recortes de revistas, catálogos de arquitetura, folders, convites e fotos de exposições, imagens diversas encontradas na *web*, fotos de família e de viagem, pequenos esboços, embalagens, anotações, etc. Há, assim, a reunião de itens que se relacionam direta ou indiretamente entre si, seja por proximidade visual ou por significado. O agrupamento desses artigos de referência (e influência) pode ser classificado como ***documentos de trabalho***.⁴ Para o artista, professor e pesquisador Flávio Gonçalves (2013: 100), *documento de trabalho* é

o que serve de motor para produção de um trabalho em arte [...] Seja ele material ou imaterial, objeto ou lembrança, como documento de trabalho ele informa e indica rotas de sentido tanto relativas ao trabalho circunstancial quanto de forma mais ampla em relação à arte e seu ofício. Um documento de trabalho é o objeto da obra e, como tal, ele não é evidente e palpável, mas muito mais percebido como esforço e construção.

Lidar com esses *documentos* estabelece um norte, um senso de orientação e ordenação para meus desenhos. A visita a um arquivo de referências se classifica quase como um projeto,

4. GONÇALVES, 2013, 2009, 2009a.



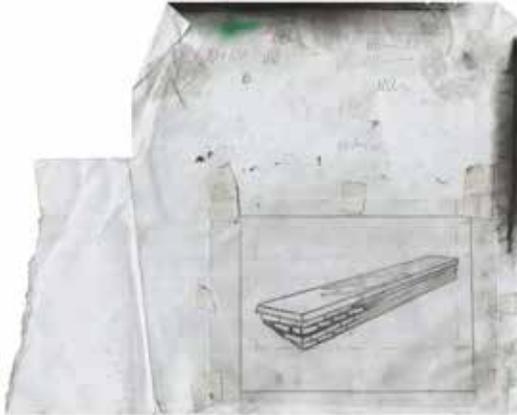
[figura 59] Documento de trabalho, 2014

5. No sentido das palavras *disegno*, no italiano, e *dessein*, no francês, que dizem respeito ao desenho como intenção, ideia, organização e projeto, indo além de sua execução como traçado e técnica. (LICHTENSTEIN, 2007: 15-24).

um plano de antemão para o ato de desenhar. Há, portanto, um ordenamento e um percurso em selecionar, recortar, encontrar, decepcionar-me, revisar, deixar-me surpreender e projetar. Ao mesmo tempo, esse *arquivo* é um porto seguro e uma reciclagem de antigas ideias. Assim, esse momento de elaboração com a imagem fotográfica está relacionado do mesmo modo às primeiras ideias, à intenção e ao planejamento do desenho.⁵

O espaço do ateliê, onde esses itens são guardados e utilizados, constitui o cenário de transformação das imagens ou objetos apropriados em *documentos de trabalho*. É no espaço do ateliê “que estão inscritas por toda parte as tentativas, as experiências, os presságios da mão, as memórias seculares de uma raça humana que não esqueceu o privilégio de manipular” (FOCILLON, 2012: 19). Uma imagem torna-se *documento* na medida em que é usada, seja de maneira direta, como referência na construção do desenho, ou indireta, como lembrança ou ideia armazenada, tornando-se testemunha do processo gerador do trabalho. Assim, uma imagem que faça parte da coleção é documento, mesmo que não tenha servido de referência direta para algum desenho. O que é “documentado”, o percurso da obra e o olhar do artista, encontra referência nos fragmentos dispostos no espaço de trabalho, que não deixa de ser uma extensão do espaço das ideias, ou seja, o uso, o resgate e a experiência fazem o *documento* (GONZÁLES FLORES, 2011).

Esses fragmentos que servem como referência para elaboração de um desenho trazem, além dos motivos para o trabalho, o indício da ação, imprimem o “estar em trânsito” no ateliê. É importante que as imagens de referência que utilizo sejam impressas, portáteis e manuseáveis. Feitas com baixo custo, geralmente as cópias são distribuídas em folhas A4 e cortadas à mão de forma irregular e agrupadas sem critérios rígidos. Na medida em que os desenhos são realizados, esses documentos acabam por serem marcados pelas mãos sujas, por caírem sobre o chão, onde permanecem por algum período, sendo algumas vezes pisoteados, até serem lembrados e novamente reagrupados. Os gestos, percursos, descasos e decisões são assim impressos sobre a *imagem-referência*, agora *imagem-documento*. Eles recebem, assim, uma

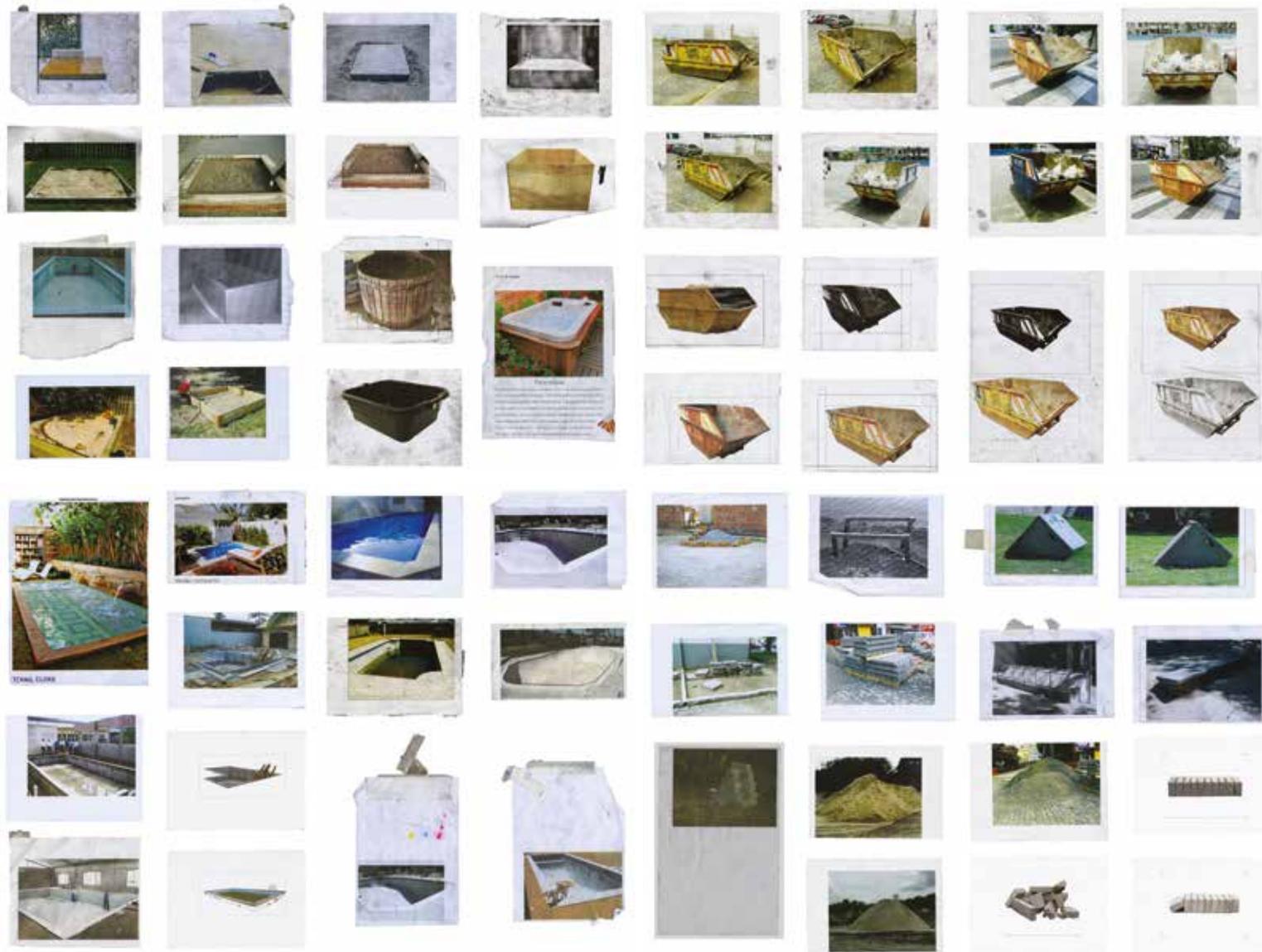


[figura 60] Documento de trabalho, 2012-2013

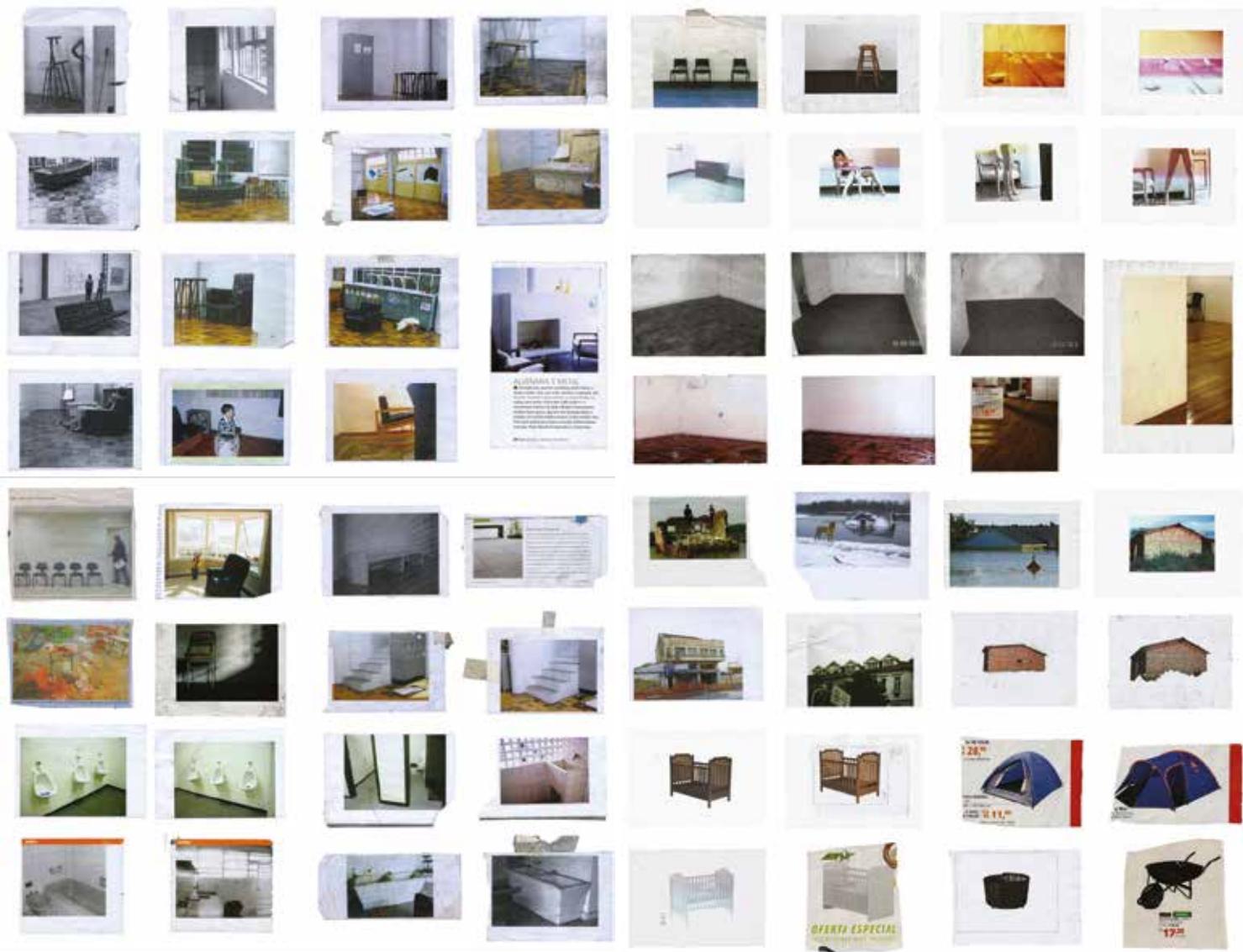
qualidade documental ainda maior. De certa maneira, o desenho é testemunha de si mesmo, de sua construção através das estratégias, vestígios e marcas de manufatura, que se dá a ver como transparências sobrepostas. O *documento* é, por sua vez, testemunha do desenho, mas como imagem fotográfica também é testemunha do referente. O *documento* faz menção ou, de certo modo, une as dimensões do interior e exterior do ateliê, da realidade e do simulacro, do desejo e da ação.

Isto posto, um *documento de trabalho* confirma-se como aquele objeto, informação e/ou imagem que acompanha o processo e constituição da obra, podendo ser imediatamente anterior a esta, como imagens de referência, fotografias, anotações ou objetos que de alguma maneira “participam” de forma oculta da obra e da experiência com a mesma. Muitas vezes, pode estar à periferia dos sentidos, encostado numa prateleira empoeirada ou soterrado em uma gaveta. Seria ainda uma forma de organização e compreensão do processo criativo, como pistas de um trajeto percorrido, de ideias ora perdidas, esquecidas ou reinventadas, recicladas. Possibilita, muitas vezes, esclarecer no futuro o que não é suficientemente claro no presente ou o sentido de sua apropriação no passado. É aquilo que, diferente da obra que se põe às luzes de refletores, segue à sombra, é o que de alguma maneira chama atenção, que coletamos e guardamos conosco sem muitas vezes saber ao certo o motivo, mas se constitui como hábito.

Um mundo particular é assim coordenado pela presença dessas imagens, que testemunham em silêncio o fazer. Identificar as recorrências do processo criativo através do que nos circunda e nos acompanha, muitas vezes nos geram pistas, ainda que rarefeitas, sobre o percurso, as estratégias de construção e o desdobramento do trabalho. O fator que torna dada imagem ou objeto *documento de trabalho* e o que faz com que seja arquivado talvez não esteja diretamente na obra ou na informação que carrega, mas nos interstícios entre lembranças e descobertas. O *documento de trabalho*, assim como a obra, mantém-se aberto a novas inscrições e impressões da experiência. Um *documento de trabalho* apresenta-se como possibilidade; colecionado e arquivado, recebe a promessa de um gesto futuro de recordação.



[figura 61] Documentos de trabalho, 2011-2015



[figura 62] Documentos de trabalho, 2011-2015

Pode-se dizer que as imagens de referência que utilizo se organizam como *coleção* ou *arquivo*. O método de formação de uma ***coleção/arquivo*** em meu processo se dá a partir da frequência de seu conteúdo. Acredito que a aproximação com uma ideia de coleção leva conseqüentemente à instauração de um repertório através das interlocuções entre obra e documentos que a geram. O repertório é traçado por recorrências e manifestações do desejo de retenção de algumas imagens, e é o que guia e condiciona a procura de novas imagens e descoberta de outros anseios, ou seja, esse condicionamento aponta para onde o desejo será lançado em seguida. A imersão e convívio diário com esse universo particular orientam a relação com o mundo externo ao da obra e o desdobramento desta.

Portanto, talvez seja necessário diferenciar, ou melhor, classificar as ideias de *coleção* e de *arquivo* presentes em meu processo de trabalho. Em alguns momentos, é difícil a separação dessas duas ocorrências, uma vez que se interpelam e exercem influência mútua. O *arquivo*, por assim dizer, estabelece uma localização, ordenação e estruturação de conteúdo, um *locus* de armazenamento de informação. O arquivo pressupõe, assim, a possibilidade de consulta, de averiguação de dados ora passados, organizando, engavetando e se oferecendo ao uso e à elucidação (DERRIDA, 2001; GONZÁLES FLORES, 2011). O arquivo, talvez, esteja mais presente como uma espécie de entidade por sua capacidade de deter evidências do que propriamente nos dados e informações que enclausura.

A *coleção*, por sua vez, se aplica em meu processo como um método ou hábito que gere e alimenta o arquivo. Entendo-a, pois, como um processo de inter-relações entre as partes que a constitui. A coleção é um movimento contínuo em expansão e ramificação, de modo que, a partir do que lhe for agregado em consonância com o todo, abre-se para outras novas relações de inclusão de bens colecionáveis. A acumulação desenfreada é, muitas vezes, o mérito e o colapso do colecionador – acumulação que pode se reverter em arquivo ou, às vezes, em esquecimento. A coleção está, assim, ligada ao desejo. Esta acarreta um sentido de



[figura 63] Gerhard Richter. *Atlas*, painel nº 10: *Zeitungsfotos* (fotografias de jornal), 1962-1968, 51,7cmx66,7cm. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/>

6. Por exemplo, fazer três ou mais desenhos de um mesmo assunto em seguidas sessões de trabalho, estabelecer relações por proximidades formais e de significado, expô-los simetricamente lado a lado, etc.

posse, de trancafiar em seu domínio, desfigurando a função original da imagem ou objeto, submetendo-os à regra do conjunto formado (BENJAMIN, 2006: 239-240). Nesse sentido, coleção se relacionaria diretamente à apropriação. Aspecto curioso da *coleção* é que esta parece “nunca estar completa” (idem); distante de ver um final para seu desejo, o colecionador acaba por inventar novos caprichos a serem preenchidos em seu arquivo.

Há, no interior da coleção, uma ideia de arquivo. O arquivo antecede a coleção, é o *locus* topológico, um sistema, e a coleção se vale desse sistema de organização, de modo mais ou menos rigoroso. Assim, a coleção pode ser um arquivo, mas um arquivo não é necessariamente uma coleção.

Meus desenhos se aproximam entre si por temas recorrentes e métodos de feitura. Os próprios trabalhos poderiam ser também incluídos num pensamento de *coleção*, no sentido que as próprias regras impostas como sistema de produção remetem a um ter, comparar, acrescentar, ampliar.⁶ Os grupos de trabalhos rebatem e ressonam em conjunto, ao mesmo tempo em que cada trabalho é autossuficiente, exercendo seu valor singular. Apesar de aproximarem-se como *séries*, não possuem um projeto antecessor e um fim pré-estabelecido. Muitas das imagens com as quais trabalho retornam e renascem em outros trabalhos, de formas diferentes, sem obedecer uma linearidade no processo de criação. O documento que fornece uma imagem ou conjunto de imagens pode ser trabalhado hoje e redescoberto daqui há alguns meses.

Com relação a essa ideia de *coleção/arquivo*, poderíamos mencionar o *Atlas* do artista alemão Gerhard Richter [figura 63]. Trata-se da reunião de inúmeras imagens coletadas de meios da imprensa ou fotografadas pelo artista, organizadas por “temas” e em grades, semelhante a um álbum de família. Dessa vasta coleção de imagens distintas e mais ou menos relacionáveis, Richter tanto retira motivos para sua pintura (retratos da família, reminiscências do período nazista alemão, paisagens, publicidade, pornografia, etc.), quanto estabelece relações diretas com o pictórico, no que diz respeito à cor e composição, por exemplo. A multiplicidade das fontes e assuntos desses conjuntos, bem como a não hierarquização destes, tornam essas imagens

ao mesmo tempo importantes e desimportantes, igualmente banais e representantes de uma memória individual e coletiva. Helmut Friedel (2006), organizador da publicação bibliográfica do *Atlas*⁷, considera essa obra como um “organismo”, em que, de maneira gregária, desenvolve-se e espelha dados históricos, artísticos e biográficos que precedem a expressão na pintura de Richter. Como *organismo*, *Atlas* é um método e a aplicação dessa metodologia como organização e reinvenção das experiências e ideias.

Benjamin Buchloh (2009) relaciona o *Atlas* de Richter ao *Mnemosyne Atlas*, de Aby Warburg.⁸ O projeto inacabado de Warburg objetivou um sistema relacional pela junção de imagens do longo da história de modo a obter exclusivamente através de imagens um conhecimento do pensamento humanista ocidental. Com um método de acumulação e distribuição de certas peças em painéis, seria possível identificar, acompanhar e compreender um imaginário representativo de uma memória coletiva através de recorrências e arquétipos contidos nas imagens. A disseminação de certas imagens e sua frequência na vida social seria, assim, responsável pela forma de ver e representar através desse grande repertório formado no imaginário coletivo. Buchloh ainda observa uma redefinição do objeto fotográfico e sua forma de organização que, segundo o autor, “passará a ser, a partir de então, aquela do arquivo ou [...] a do álbum fotográfico, uma reunião imprecisa de fotografias corriqueiras mais ou menos coerentes entre si, dispostas de modo a documentar um determinado assunto” (BUCHLOH, 2009: 202).

Por definição, *atlas* é um volume que reúne imagens, mapas, estampas, gráficos e gravuras coerentes acompanhadas de texto elucidativo.⁹ Apresenta-se como reunião por método específico de assuntos heterogêneos que detém um saber. Estruturado por um pensamento de montagem dos fragmentos do mundo, seu sistema é sua forma de existir. A concepção do *atlas* parece, assim, condensar os princípios de colecionar e arquivar. Como organismo ou método, propicia o pensamento sobre a formação dos *documentos de trabalho* a partir de sua engenharia.

7. RICHTER, Gerhard; FRIEDEL, Helmut. *Atlas*. New York: D.A.P., 2006.

8. Sobre *Mnemosyne Atlas*, ver Dossiê sobre Aby Warburg publicado em Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

9, Curiosamente, mas não por acaso, atlas também é o nome dado à primeira vértebra que une cabeça à coluna, o que retoma as origens e mitos gregos do titã Atlas que, após desafiar os deuses, teve por sentença suportar a abóboda celestial sobre seus ombros, fardo que lhe conferiu ampla sabedoria advinda do Olimpo. (DIDI-HUBERMAN, 2010).



[figura 64] Bernd and Hilla Becher. *Wassertürme*, 1980 fotografia, 155,6 x 125,1 cm. Guggenheim Museum, Nova Iorque. Disponível em: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/500>

10. Como exemplo, pode-se mencionar a exposição *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía em Madrid, de novembro de 2010 a março de 2011, com curadoria de Georges Didi-Huberman. A exposição reuniu obras e documentos de artistas e escritores como, além de Gerhard Richter e Bernd e Hilla Becher, Christian Boltanski, August Sander, Robert Rauschenberg, On Kawara, Jorge Luis Borges, entre outros, incluindo Aby Warburg.

11. Tradução nossa: “We do not see the world because we have eyes. Our eyes are opened by our ability to produce images, by our capacity to imagine” (MONDZAIN, 2010: 308).

Um sistema próximo ao *Atlas* pode ser claramente percebido no trabalho da dupla alemã Hilla e Bernd Becher [figura 64]. Trata-se de fotografias feitas a partir da década de 1950, trazendo como principal motivo construções industriais desativadas, como fábricas, caixas d’água, gasômetros, minas de carvão, etc. São fotografias em preto e branco, feitas com negativo de grande formato, que permite alta definição das imagens, sendo apresentadas em grade de 9, 12 ou 15 imagens, subdividas em classes temáticas de acordo com a função então desempenhada pelas referidas arquiteturas. O trabalho dos Becher cria ou evidencia tipologias através do registro fotográfico e da seriação, repetição e apresentação organizada a partir dos sistemas de um *atlas*. No caso dos Becher, assim como o *Atlas* de Richter, a coleção é método e também forma de apresentação do trabalho. Poderia ser delimitada uma possível poética do arquivo ou da coleção, ou “estéticas da documentação”, como coloca Anne Bénichou (2013: 172), em que o próprio processo documental constitui a obra.¹⁰

Longe de adotar tal método como meio de apresentação final do trabalho ou expor meus *documentos* como obra, partilho das ideias de coleção, arquivo ou mesmo atlas (ainda que desordenado) como processo que antecede, mas que ainda é parte constituinte do trabalho. Interessa-me, aqui, pois, estabelecer relações entre coleção, arquivo e atlas como um processo ou sistema de trabalho e como forma de ordenação e contato com imagens.

Somos envoltos diariamente por imagens em toda parte. Somos dotados da capacidade de ver e imaginar, “não vemos o mundo porque temos olhos. Nossos olhos são abertos por nossa habilidade de produzir imagens, por nossa capacidade de imaginar”¹¹ (MONDZAIN, 2010: 308). Produzimos e difundimos imagens. Não sendo suficiente, coletamos e deslocamos imagens que se estendem a nossa volta e as guardamos como um *souvenir*, formando nossos arquivos privados. Reunimos, classificamos, separamos em categorias por ordem de utilidade ou mesmo afetiva. Comumente, conhecemos diferentes coisas apenas por imagens – fotos feitas por satélites, no interior de corpos biológicos, imagens produzidas tecnicamente por gráficos ou ultrassom, por exemplo. Muitas vezes, acabamos nos relacionando mais com as imagens do que

propriamente com as coisas ou pessoas, no sentido em que imagens passam a ser entidades que retêm fragmentos da experiência vivida, lembrada, desejada ou jamais vista.

Imagens, nesse sentido, apresentam-se como camadas. Por vezes, olhamos o exterior da janela através da cortina, essa veladura leitosa que distorce, ignora, vela ou bloqueia a luz do peso do mundo. Como pontua Vilém Flusser (2011: 17) de maneira crítica com relação às imagens técnicas:

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens.

Essa redefinição do nosso olhar sobre o mundo a partir de imagens técnicas, mais do que uma intermediação ou substituição, acaba gerando um sentido de veneração. Todo o processo de substituição é uma alternativa ao confronto cego e bruto do *real*. Assim, na transição entre uma substituição e outra, nós tratamos do real sempre e do mesmo modo: olhando para a sombra e não para o fogo.¹²

Imagens, enquanto representação, procuram substituir e trazer diante dos olhos ***o que não está ali***. De imediato, poderíamos definir, de forma bastante geral, a representação como o ato de suplantar uma entidade ausente por uma outra forma presente; estrutura que se enquadraria a qualquer signo (MARIN, 2001: 256). Representar, portanto, é substituir. Segundo Ernst Gombrich (1999: 9), “toda arte é ‘feitura de imagens’ e toda feitura de imagens se radica na criação de substitutos”. Para o autor, a criação de um substituto não se restringe à duplicação ou interpretação de sua aparência externa ou formal, mas liga-se ainda mais ao desejo projetado sob esse substituto – ou seja, um substituto para uma exigência. Como simulacro, assumiria

12. Ao analisar a sombra, Vitor Stoichita (1997) menciona o mito da caverna de Platão, que simboliza o desejo pelo conhecimento. Nessa passagem mítica, a atividade visual é equivalente à atividade cognitiva. O mundo projetado pelas sombras nas paredes da caverna era somente um mundo de etapa secundária, um faz-de-conta em que as sombras fossem “as coisas mesmas”; coisas tais que poderia cegar com a luz do verdadeiro conhecimento – o fogo.

a função de substituto em um caráter votivo, de adaptação, projeção e concatenação de um desejo. Não se trata, neste caso, da imagem de algo, e sim algo que faz as vezes de um outro ao pôr-se a suplantar uma falta. Põe-se, então, a fingir ou simular algo que não se tem.

Nesse ponto, põe-se em jogo o desejo como fator predominante na feitura de imagens. Desejo de retenção, de alcance, de antecipação e de projeção. Há uma espécie de ato mágico na transposição do desejo para a imagem, e esta devolve-se novamente como desejo cultuado do que não está presente em corpo, mas que a imaginação é capaz de suplantar. Impõe-se, portanto, uma ausência. De que ausência falamos? Ausência de corpo. Não seria a imagem um corpo? Um veículo dessa presença flutuante e já distante? Nesse ponto, incluímos a veneração aos ídolos, a evocação de uma presença ora reconfortante, ora angustiante por sua incompletude na imagem que a evoca.

Caberia, em dado contexto, mencionar a forma primacial de produzir *imagens*: a sombra, que remonta os mitos fundadores do desenho e da representação. Segundo narra Plínio, o Velho, Dibutades, filha de um oleiro cipriota, prestes a se despedir de seu amante – que iria partir em longa viagem –, traça com carvão o perfil de sua sombra projetada. Dibutades teria inaugurado, dessa forma, a representação pictórica ocidental através de um gesto de retenção da presença do outro que se ausenta – a dialética presença/ausência. A primeira imagem representada teria surgido com o desenho não da observação do corpo, mas de seu negativo, conforme observa Victor Stoichita (1997).

O desenho tem sua origem mítica, nas mãos de Dibutades, e pré-histórica, com nossos ancestrais. Na caverna de Chauvet, como observa Marie-José Mondzain (2010), temos um dos primeiros indícios da produção de imagens e da instauração de espectadores de imagens. Mondzain evoca as inscrições de imagens na caverna como o cenário que dá à luz o homem como espectador – produzir imagens, segundo a autora, quer dizer posicionar o homem no mundo como espectador. Para a autora, o homem na caverna de Chauvet se mantém na opacidade de uma confrontação. Diante das paredes da caverna, os olhos têm os mesmos limites que as mãos

13. Victor Stoichita (1997) observa que toda a dialética da representação ocidental nos ensinou que frontalidade – e o espelho – constituem a forma simbólica entre o eu [*self*] e o mesmo [*same*], enquanto o perfil – e a sombra – constituem a forma simbólica da relação entre o eu e o outro [*other*].

14. Na Grécia antiga, como observa Hans Belting (2005), existia *kolossos*, o artefato, geralmente de metal, que atuava como escopo da “alma” do indivíduo ausente; um volume onde é projetada a imagem “viva” do ser. O *kolossos*, segundo Belting, é o meio, a mídia pela qual as imagens se materializavam. Esse termo estaria ligado à ideia de duplo, ou um substituto não figurado, em que não há semelhança física com o indivíduo referente, mas um volume que tomava seu lugar. Partindo da leitura de Jean-Pierre Vernant, Belting observa que a noção de imagem será melhor pautada com a aparição do termo *eikon*, a imagem que é em si forma e essência do referente, o que rebaixará o *eidolôn* à categoria de pura semelhança. Em outras palavras, o *eikon* pode ser compreendido como ícone, enquanto o *eidolôn* se aproxima de ídolo. Sendo assim, ídolos, *eidolôn*, só representam o exterior, aparência visível das coisas, enquanto ícones, *eikon*, representam o que há de essencial. Na Roma antiga, um elemento muito próximo é tido por *imago*, um corpo, geralmente de cera, que substitui presença do corpo morto. Diferente do ídolo pautado exclusivamente na semelhança, a *imago* romana atua como o próprio ser corporificado – o substituto de cera que exerce uma relação de contingência. (GONZALES-FLORES, 2011: 117).

15. A doutrina iconoclasta é pautada na premissa de que a imagem (divina) não está nos objetos de representação. Desse modo, há uma primazia da imagem sobre a visão, em termos da origem e genealogia do sujeito, celebrando a grandeza de uma imagem que permanece invisível, levando à condenação de ídolos. (MONDZAIN, 2010).

e a parede da caverna é tanto superfície quanto horizonte. A operação diz respeito à função de uma boca cheia de pigmento, que agora cessa de ser boca que apreende e ingere para se tornar um orifício que respira, esvazia e inscreve. Essa operação completa-se com o gesto significativo de remover a mão sobre a qual se expeliu pigmento. O homem não olha mais a sua mão coberta de pigmentos; é então que a imagem aparece diante de seus olhos, sua imagem, como ele a vê, porque sua mão não está mais ali (MONDZAIN, 2010: 313-314). Temos a inscrição “às avessas”, em que o negativo, a falta do corpo que inscreve, surge e ganha significado. A percepção de si e do outro se dá através da imagem gerada.¹³

A substituição vicária através de um veículo que supra e ao mesmo tempo ateste um corpo ausente traz também a ideia de imagens como entidade e culto dos mortos. Geralmente, em rituais e cerimônias religiosas, um substituto era forjado por ocasião da perda de um membro da comunidade. A “presença” do morto era assim assegurada através de imagens (BELTING, 2006; GONZÁLES FLORES, 2011). A criação de uma imagem está, assim, ligada à desapareição, ao que se oculta e, guardadas proporções, à morte. Nesse sentido, “o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença” (BELTING, 2005: 69).¹⁴

Assim, é possível pensar em uma “presença icônica”, que “mantém a ausência do corpo e a transforma no que deve ser chamado de *ausência visível*” (BELTING, 2006: 49). Dessa forma, o ícone guarda o que é invisível, uma imagem que é em si forma e essência. A *presença icônica* é algo paradigmático, simbólico ou mesmo retórico (FEEDBERG, 1992). O homem é ícone de Deus não porque reproduz sua aparência física, mas porque possui qualidade moral ou física que Deus tem em alto grau (*idem*). Completando essa interpretação da Genesis, Marie-José Mondzain (2010: 309) observa que, se um homem foi feito à imagem de seu criador, isto é, porque ele vem da imaginação de Deus, assemelha-se a Ele por ser também um sujeito produtor de imagens.¹⁵

Se a produção de imagens se dá como forma de retenção de um ser que se ausenta,

também se porta como designação e simulacro. A feitura de imagens como radicação de um substituto encontra respaldo em *Pigmalião*. Esse outro mito referente à representação narra a história de um escultor cipriota que produz a figura de uma mulher pela qual se apaixona, após ter seu desejo atendido pelos deuses. Pigmalião produz um objeto ideal que ganha vida. Há a transformação mágica; como ressurreição, o objeto é animado, sai de uma condição estática e inerte e assume uma existência fértil. O simulacro *existe*; não se trata de substituição vicária do *outro*, não é representação (signo), o simulacro é o *outro* – o fantasma, o corpo suspenso entre a existência e a imaginação (STOICHITA, 2011: 10).

A imagem dá-se, então, como pura evocação. Uma dupla ausência: ausência do corpo representado, ausência do corpo que produz tal imagem e deixa rastros através do *meio* ou *veículo*. Hans Belting (2005), para fins de estudo, propõe a distinção entre *imagem* e *mídia*. O autor afirma que uma imagem não existe por si e em si, há a necessidade de uma relação entre agentes, a mídia que a “hospeda” e o corpo que a ativa. Belting reconhece a quase impossibilidade de separar as duas coisas, uma vez que a imagem necessita de um veículo, um *corpo* que a torne “presente”. É possível pensar, pois, em imagem endógena e exógena, sendo a primeira a imagem imaterial e, a segunda, a maneira pela qual aquela se torna fisicamente visível. A imagem física torna presente a imagem ausente, já distante.

Como artista, lido diretamente com o transporte de imagens de um meio a outro – **da imagem fotográfica** para o desenho. Para mim, é importante que haja uma relação “entre-imagens”, uma vez que procuro por uma relação de “esvaziamento” por se tratar já de uma substituição mediadora, de uma ausência de toque, sendo a imagem de referência (que, por vezes, torna-se documento) já esvaziada de “corpo” – ou transformada em um novo corpo.

Dentre as formas de imagem que consumimos, no caso da imagem fotográfica em particular, o que a distingue de outras imagens? E o que significaria, então, reproduzir ou mesmo

interpretar uma imagem através de outra linguagem, no caso o desenho? Sendo a fotografia já uma imagem substituta, o que acarreta sua reinterpretação?

Sobre o aspecto do dispositivo fotográfico – portabilidade, agilidade, detalhamento –, este possibilita a acumulação de amostras infinitas e de assuntos diversos dentro de uma pasta ou um álbum que pode ser consultado, experimentando o que algumas vezes não se viveu de fato. O caráter rápido e cada vez mais portátil da fotografia me permite arquivar assuntos quase simultaneamente na medida em que os encontro. O mesmo ocorre com as imagens encontradas com uma simples palavra-chave ou um virar de página, das quais me aproprio e guardo. A imagem fotográfica é recurso para escolha, seleção e registro, intermediando, assim, possibilidades de trabalho.

A imagem de matriz fotográfica funciona como recurso na construção de meus desenhos, em parte por sua capacidade de captação relativamente precisa da aparência de um objeto ou informação. Esse dado proporciona certa “estabilidade” da informação e uma forma de contato indireto através de sua aparência codificada – o referente que se *adere* (BARTHES, 2012: 15-16). A semelhança é importante para mim, uma vez que trabalho a partir da imagem de objetos banais, imagens que encontram sua referência no conhecido e no reconhecível. Desse modo, tanto estrutura e forma quanto texturas e superfícies são produzidos no desenho a partir desse registro – mesmo que no final, como imagem isolada e retirada de seu contexto, possa romper com um reconhecimento imediato.

Todavia, a semelhança ofertada pela fotografia apresenta-se, em maior ou menor grau, “defeituosa”. A imagem fotográfica carrega consigo as contaminações de seu dispositivo: ligeiras ou acentuadas distorções de perspectiva causadas pelas lentes, diferença de luminosidade, alterações de cores e de contraste, presença de desfoques e ruídos (difícilmente duas linhas convergirão para o mesmo ponto em uma fotografia). Entretanto, esses alcaguetes da imagem fotográfica não desvirtuam seu potencial indiciário, de documento. Ao contrário, muitas fotografias apresentam-se atraentes em função dessa contaminação.



[figura 65]Gerhard Richter. Lesende, 1994, óleo sobre tela, 51x71cm. High Museum of Art, Atlanta.
Disponível em: www.gerhard-richter.com

Para o artista Gerhard Richter (2006: 113-114), a fotografia

É a única imagem que informa de maneira absolutamente verdadeira, porque vê “objetivamente”; é nela que se acredita primordialmente, mesmo que seja tecnicamente falha e que o retrato quase não seja reconhecível [...] A foto é a imagem mais perfeita; não se altera, é absoluta, portanto independente, incondicionada, sem estilo. Por isso ela é para mim um modelo quanto ao seu modo de informar e quanto ao que informa.

A fala de Richter pode parecer um tanto ingênua no sentido de “crença” pela fotografia, entretanto, se pensarmos não no que ela informa e sim em como ela o faz, o caráter “absoluto” e “objetivo” ganha outra conotação. Antes de mais nada, a imagem fotográfica é, como observou Philippe Dubois (2008: 61), “da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro*”. Isso enquadraria a imagem fotográfica numa condição de índice, onde há uma “relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa)” (idem). A fotografia, ou outra imagem de “contato” com o referente, na qualidade de rastro, imprime o mundo como testemunho, como um relato. Poderia ser, assim, o documento fotográfico uma demonstração da realidade por impressão indicial – o fantasma ao qual nos apegamos, idolatramos e tomamos por verdade em situações diversas. Contudo, não consideramos a fotografia como verdade absoluta e imutável, uma vez que há intenção por trás do ato de fotografar, o que gera transformação do real apreendido. Mas, ainda assim, a imagem fotográfica se porta de maneira eficiente como documento de algo, no sentido de impressão e retenção, dada sua constituição como índice. Isso não quer dizer que o resultado do fenômeno fotográfico como imagem seja uma cópia “tal e qual” seu referente, mas implica na presença desse referente e, portanto, em sua *existência* (DUBOIS, 2008).¹⁶ O noema “isto foi” de Roland Barthes (2012) parte dessa “aderência” do referente, a fixação de algo em algum momento – “um pedaço de realidade” (GONZALES FLORES, 2012: 121).

Assim, a qualidade de índice inerente à imagem fotográfica assegura de forma eficiente

16. Não estamos considerando aqui as montagens e manipulações técnicas as quais a linguagem da fotografia abrange.

seu uso como documento. Se a mensagem (cena) que ela representa é “verídica” ou uma ficção cautelosamente arquitetada, isto seria um outro assunto acerca do fotográfico que não caberia nessas notas. Em outras palavras, o dispositivo fotográfico pode captar uma mentira de maneira genuína, ou seja, a maneira como o fenômeno fotográfico inscreve a imagem é “verdadeira”, mesmo que sua mensagem não o seja.

De maneira análoga, fotografia e sombra abarcam qualidades de índice. O modo como acontecem corresponde à presença direta de algo ou alguém, uma relação de “contato” sem atrito ou pressão. O efeito da sombra é reduzir o volume da superfície. É uma projeção direta da natureza e do homem. A sombra exerce uma relação de “pertencimento”; é a imagem de alguém, ao mesmo tempo se parece e está ligada à pessoa que a projeta (STOICHITA, 1997). Há uma relação de dependência e ao mesmo tempo de negação no sentido em que, para ocorrerem, é preciso que haja um afastamento entre as fontes. Um sólido que projeta uma sombra ou tem sua forma gravada pela luz é diferente do polegar que deixa sua digital impressa, porém ambos deixam o *rastro* marcado como imagem.

Em meus desenhos, pode-se dizer que ocorre uma conversão ou recodificação com a transferência da imagem fotográfica para o desenho, uma *transposição entre espaços* midiáticos. O espaço gerado pelo ato fotográfico é desfeito na medida em que sustenta a criação de um espaço de representação no desenho. A fotografia em meu processo de trabalho seria sobretudo um método de retenção da aparência das coisas. A ela é atribuída a função de organizar e conduzir, através de minha ação, a construção do desenho (que, inclusive em algumas circunstâncias, se desprenderá da fonte fotográfica para caminhar com sua própria realidade enquanto “objeto desenhante”).

Uma comparação inicial poderia ser, enfim, feita entre a construção da imagem fotográfica e a imagem bidimensional executada plasticamente. Poderíamos recorrer a uma ideia bastante

usual do fotográfico: o “golpe” ou “corte” espaço/temporal, um lapso que instantaneamente codifica as informações, “pois, uma vez dado o golpe [o corte], tudo está dito, inscrito, fixado” (DUBOIS, 2008: 167). Tem-se, assim, a ideia de um único momento, um único disparo, uma única face (multiplicável mecanicamente) do instante singular. Quando uma imagem é desenhada ou pintada, tem-se a ideia oposta, ou seja, uma sucessão de tempos acumulados numa sequência detida na superfície, isto é, há uma sobreposição de períodos ou “momentos agregados” que constituem a totalidade num desenho (BERGER, 1993). A ideia de registro ou documento pautada no índice intrínseco à fotografia imprimiria a experiência de um sujeito em um espaço/tempo geográfico que não acessamos, enquanto o desenho atribuiria a si a potência de um espaço/tempo próprio, que é praticado por um sujeito no momento em que este o realiza. Pode-se falar (ou acreditar) na formação de um espaço físico do desenho em detrimento de um espaço referencial do documento fotográfico. Poderíamos, então, compreender o desenho – o traçado, o atrito, a inscrição – como um registro espacial do tempo, uma vez que “o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço” (BACHELARD, 2000: 28).

O espaço no desenho é formado pela ação que o constitui, pela ação de inscrição (grafar a linha, espalhar a mancha, marcar, traçar com atrito), numa relação entre ato grafado e superfície, que não é em nada passiva (como veremos adiante). O desenho é concebido espacialmente a partir do cruzamento de duas densidades: inscrição e suporte. Acredita-se, aqui, que há espaço onde há troca, movimento, deslocamento e relação entre elementos. No desenho, em sua técnica especificamente, o espaço acontece a partir dessa troca, *entre* o que é depositado e no que é deposto de volta como forma inscrita, no movimento, muitas vezes contínuo, desse gesto, no deslocamento da mão amparada que deixa registrado seu percurso da “transferência” ou projeção da ideia/desejo para o escopo, na inter-relação entre os signos gerados, entre o pensar e o grafar. O desenho como espaço é fruto de uma ação corporal e conceitual, independente da extensão ou dimensão que essa ação possa ter como gesto, uma vez que engloba desde o traçar até o perceber/ordenar/lançar. É, portanto, um espaço que se dá *entre* o desempenhar de uma ação.



[figura 66] Geórgia Kyriakakis. *Continentes*, 2002, grafite sobre papel, 35x45cm. Disponível em: <http://www.georgiakyriakakis.com.br/>

17. Uma imagem, na ótica de pensadores como Merleau-Ponty, Hans Belting e Georges Didi-Huberman, só existe em função da relação com um sujeito que a usufrua, como um fenômeno ou fluxo.

18. Dubois trabalha a ideia de aura a partir de Walter Benjamin. Nas palavras de Benjamin, aura “é uma trama singular de espaço e de tempo: a única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja” (BENJAMIN apud DUBOIS, 2008: 247, 314).

Pensar em um espaço para o desenho nos leva a pensar em um espaço da imagem. Da mesma forma em que o desenho é o espaço *entre* ações de diferentes ordens coligadas, a imagem (independente do meio a que esteja veiculada) partilha de um espaço que se dá *entre*.¹⁷ A imagem, portanto, não é algo findado em si, mas um acontecimento, um fenômeno. Ela existe *entre* mídia e corpo (BELTING, 2006).

Com relação à imagem fotográfica, a qualidade de índice ao mesmo tempo que traz a presença do objeto perdido lhe confere um caráter de espectro e sombra, de lacuna, já que se trata de uma substituição. Em toda forma de imagem há uma distância que faz com que ela “aconteça”. Como observa Philippe Dubois (2008: 248): “Na fotografia, o encontro (com o real) sempre parece iminente, mas a distância sempre se revela exorbitante. Jamais se incorpora”. Sobre esse distanciamento pela imagem, podemos pensar na série *Continentes*, de Geórgia Kyriakakis [figura 66]. Nesses desenhos, a artista utiliza fotografias de paisagens com lagos de onde extrai, a partir da transferência com papel translúcido, a delimitação dos contornos formados pelas porções de água. Em seguida, transpõe essa informação para o suporte (papel), onde preenche essas formas com lápis grafite. O desenho, para Kyriakakis (2007: 165), transforma-se “numa espécie de território, no qual a dialética entre a concretude das coisas e a imaterialidade da imagem é sempre problematizada”. O uso da fotografia provoca, nas palavras da artista, “uma sensação de distanciamento da ‘fisicidade’ do mundo, que se intensifica no delineamento e na transferência” (idem).

As imagens fotográficas que utilizo impõem, portanto, uma distância entre o objeto e eu, uma ausência de toque – na verdade, pode-se dizer que o motivo em meus trabalhos não são os objetos, mas a imagem destes, sua ausência. E, talvez por essa razão da ausência e do evanescente, imagens fotográficas se tornem sensualmente enigmáticas para mim. Como melhor coloca Philippe Dubois (2008: 314): “É essa obsessão, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que nos faz amar as fotografias e lhes proporciona toda a sua *aura*”.¹⁸



[figura 67] *Nota de desvio*, 2013-2015, fotografia, 15x20cm (cada)

Caberia mencionar uma ***nota de desvio*** sobre o emprego do fotográfico em meu processo de trabalho. Nesse período de pesquisa, estive bastante envolvido com meus *documentos de trabalho*, sobre os quais voltei um olhar mais atento e reflexivo. Passei a olhar de modo diferente para algumas dessas imagens fotográficas que são parte constituinte dos meus *documentos de trabalho*. Percebi em algumas fotografias minhas, que até então funcionavam apenas como registros e experimentos visuais, qualidades e um potencial que transbordava a ordem do *documento* e da referência. Foi quando assumi algumas fotografias como trabalho.

Essas *Notas de desvio* apresentam-se ainda de forma bastante embrionária, mas refletem um pensamento de desenho. Por vezes, passam-se por desenho e de certa forma o são. Quando, a partir de então, fotografo com o intuito de criar um trabalho pela fotografia, busco não a “exatidão” da fotografia-documento que utilizo como referência para realização dos desenhos, ao contrário, procuro reconfigurar uma imagem outra àquela que se apresenta diante da lente. Desenho com os planos, gerando uma espécie de “colagem”, com o deslocamento e negação do referente em prol de uma imagem que faça menção à maneira como opero com o desenho. Nesse ponto, são desenhos feitos com o dispositivo fotográfico.

Trate-se, na maioria desses trabalhos, de explorar a construção da imagem a partir do contraste entre os planos de prédios que invadem a extensão do céu nublado.¹⁹ A linha se desenha na distinção de planos. O desenho acontece quando duas densidades se cruzam e se opõem sem se anularem. São como horizontes formados pela fronteira entre o opaco, o planar e o cinzento – quase alvo – céu nublado invernal e o fragmento da cidade, turvo, maciço, marcado pelo tempo [figuras 50, 51]. Outras imagens feitas num apartamento desocupado trazem, além da fronteira entre os planos, a deposição do pó proveniente do lixamento das paredes, remontando uma ideia da marca e do negativo, remetendo também aos materiais e à algumas qualidades plásticas de meus desenhos [figura 52].

19. As sessões de fotos para esses trabalhos acontecem geralmente durante inverno, quando os dias de céu nublado são mais marcantes.



[figura 68] sem título, 2013-2014, pastel sobre papel, 15x20cm (cada)

Essas fotografias têm proximidade maior com os grupos de desenhos de interiores e fragmentos de cantos [figuras 39, 40, 41, 42, 68]. Esses desenhos evidenciam uma horizontalidade, como palcos à espera de um ato. Com uma construção mais simplificada e em dimensões reduzidas, nesses desenhos ficam mais aparentes os rastros de manufatura – aliás, com o próprio preencher do chão, geralmente escuro, e do pigmento que sobra e se desprende, suja as áreas superiores, “manchando” e formando o que seria parede; depois, o pigmento é parcialmente removido em algumas áreas do desenho, sugerindo reflexos e sombras. A evidência do corte, dos ângulos e do enquadramento, que se distingue da centralidade dos demais desenhos, aproximam-nos da construção dos trabalhos em fotografia, onde a seleção pelo enquadramento é determinante. A ideia de fragmento e de corte fica assim evidente tanto nesses desenhos quanto nas fotografias.



[figura 69] Documentos de trabalho, 2013-2014.

Tenho o hábito de “reciclar” alguns desenhos que fracassam, de modo a partir a folha em duas ou mais partes e ver o que os fragmentos do desenho anterior oferecem. Muitas dessas reutilizações resultam em pequenos cantos, extensões de chão e quinas de parede, semelhantes àquelas adquiridas nas buscas imobiliárias, onde passei a reunir algumas imagens fotográficas de apartamentos para locação disponíveis em *sites* de imobiliárias [figura 69]. O que mais me chamava a atenção nessas imagens era a simples divisão chão/parede, de modo a formar um “horizonte” elementar, a iluminação curiosamente precária presente nesses ambientes e o aspecto amador e nada virtuoso das fotografias. Essa relação ressoou como uma redescoberta. Esses desenhos podem ser desdobramentos ou variações de desenhos anteriores, mas são ainda mais resultado de um condicionamento dado pelo processo de trabalho.

Com relação à *transposição* e construção da imagem, são necessários planos e táticas que antecedem e acompanham a construção da obra, que se dão como **estratégias**. Pode-se facilmente confundir estratégia com técnicas, métodos e fórmulas na resolução de um trabalho. No entanto, creio que estratégia, apesar de estar coligada a estes, difere-se por estar mais

relacionada ao pensamento que acompanha o desenvolvimento de tais ações. Estratégia seria como um comando de ordem racional ou intuitiva que possibilita e organiza o desenvolvimento de operações artísticas.

Em meu processo de trabalho, posso entender por estratégia um planejamento ou mesmo pré-visualização dos trabalhos que venho a desenvolver. A partir de certos hábitos, identifico algumas ações táticas que viabilizam essa antevisão, como a formação de um repertório específico de imagens de referência e métodos que se repetem na execução de diferentes desenhos. O uso de imagens fotográficas como recurso na construção de meus desenhos apresenta-se, assim, como parte das “regras” que me imponho, como o uso de determinados materiais, um mesmo tipo e formato de papel, o isolamento das figuras, etc. No entanto, não há uma soberania do documento fotográfico sobre o desenho que realizo, uma vez que esse documento nasce com o intuito de ser desenho. O objetivo primordial (ponto de chegada) é converter uma figura/imagem em desenho, enquanto que o documento que permite tal feito é o mediador (ponto intercessor), orientado por um pensamento, um intuito (ponto de partida). Portanto, de uma forma um tanto abrangente, o caráter premonitório e ordenador da imagem fotográfica, bem como a possibilidade de todo tipo de manipulação a partir dela – como recorte e montagem –, a configura como uma estratégia mais evidente ou mais operacional em meu processo de trabalho. A partir de então, são aplicadas uma metodologia de trabalho e técnicas desenvolvidas a partir das estratégias de (re)construção da imagem.

As obras dos artistas Mário Röhnelt e Ricardo Mello podem contribuir para esse raciocínio. Uma série de trabalhos iniciada no início da década de 1990 que Mário Röhnelt mantém até hoje é composta por pinturas em preto e branco cuja referência são reproduções por fotocópia (*xerox*) de ambientes, vitrines e objetos rebuscados e altamente ornamentados retirados de ilustrações de livros ou fotografadas pelo artista [figura 70]. O artista realiza diversas cópias das imagens que reúne, fotocópias das cópias. Röhnelt utiliza lona preparada com *primer* branco, variando dimensões e formatos, em que a imagem fotocopiada é transferida



[figura 70] Mário Röhnelt. Sem título, 1991, acrílica sobre tela, 100x150cm. ARRUDA, Paula Trusz. *Pregnâncias da autorreferencialidade: A produção de Mário Röhnelt nos anos 80*. Dissertação de Mestrado, PPGAV/UFRGS, 2014.



[figura 71] Ricardo Mello. *Imersão noturna #061 (246 horas)*, 2007, acrílica sobre chapa de metal galvanizado, 94x194cm. Disponível em: <http://www.ricardomello.org/>

meticulosamente para o suporte através de projetor episcópio, de maneira que o artista possa explorar o alto contraste característico da fotocópia. As porções negras são cercadas e preenchidas cautelosamente com a tinta acrílica, preservando o plano de fundo. Embora o uso desses materiais caracterize o processo como pictórico, a linguagem de Mário é gráfica – como o são suas matrizes. As “pinturas gráficas” de Mário Röhnelt problematizam a linguagem e mídia de circulação das imagens técnicas. A noção de cópia, réplica, original e representação são postas em cheque pelo transporte e problematização da imagem e das mídias através das estratégias do artista, que “mimetiza”, por assim dizer, o meio de reprodução técnica da imagem.

Bastante próxima dessas questões encontra-se a pintura de Ricardo Mello. Na extensa série intitulada *Imersão noturna*, iniciada em 2002, o artista produz imagens de cunho fotorrealista, utilizando tinta acrílica diluída sobre suporte liso, de PVC ou metal galvanizado, geralmente de grandes dimensões [figura 71]. Mello se vale de *slides* com *frames* de filmes de sua coleção feitos a partir de fotografias da tela de televisão que reproduz a imagem videográfica através de sistema videocassete. O artista projeta sobre a tela a imagem capturada e constrói sua pintura a partir da aplicação de camadas em três cores de acordo com a disponibilidade dos *pixels* que constituem a imagem de referência. O processo é lento e exaustivo, exigindo centenas de horas para *transposição* da imagem, o que muitas vezes leva o *slide* à exaustão, desbotando e cedendo à luz e alta temperatura do projetor – inclusive, o tempo acumulado de cada trabalho é contabilizado, passando a ser parte do título. Essa perda de cor e definição acabam por conferir um aspecto esmaecido e rarefeito às suas pinturas, em que há uma emanção da superfície branca que recebe *pixel* por *pixel*. O tempo faz-se estratégia, como que revertendo o instantâneo fotográfico do *slide* pelo processo laborioso da feitura manual. Na obra de Ricardo Mello, assim como em Mário Röhnelt, há uma espécie de mecanização da manualidade, uma metodologia imposta como processo de trabalho e da reelaboração da imagem técnica. São métodos estratégicos não se limitam apenas à resolução técnica das imagens, mas abarcam uma percepção reflexiva do processo de trabalho latente ao objeto/obra.

Em meus trabalhos, o transporte da imagem fotográfica inicial para o desenho, a partir dos meus procedimentos, apresenta-se quase como uma “necropsia” da imagem. Se a imagem fotográfica é como um véu que se interpõe entre nós e as coisas e o mundo – e apontam para a ausência das coisas –, o desenho, nesse caso, atuaria desvelando essa imagem, procurando remover essa “transubstância” leitosa que vela (e revela) a imagem fotográfica. Uma estratégia de dissecação. Assim sendo, a transposição inaugura um novo problema para a imagem. No desenho tudo está em tempos distintos, numa fotografia é bem o contrário. Uma fotografia é estática porque parou o tempo, já o desenho é estático porque abrange o tempo, escreve John Berger (1993). Desse modo, no desenho, o lento agregar de tempos modifica a hierarquia da imagem e a própria natureza de instantâneo do fotográfico. A unicidade do instante singular é revertida na totalidade de vários instantes agregados.

Como foi dito, em meu processo de trabalho, que se baseia em um conjunto variado de imagens, geralmente fotográficas, há uma constante busca pela reprodução ou conversão dessas imagens em desenho. Ocorre, portanto, uma transposição da imagem entre meios de representação. Para a realização desses trabalhos, com frequência uso projeção ou transferência direta da imagem. Em trabalhos de pequenas dimensões, as figuras de referência são impressas e transferidas diretamente para o suporte. Após uma estruturação de linhas e arestas principais, o papel de transferência é substituído pelo uso de fita adesiva e eventualmente por máscaras, de modo a isolar a figura, formando uma janela/abertura para a aplicação do material e elaboração do desenho. Isolar a figura tornou-se tanto um modo de execução quanto uma forma de pensar o desenho e o que a esse hábito possa ser associado. Esse procedimento possibilita uma definição “cerrada” dos contornos lineares, a segmentação da figura em partes a serem tratadas por vez e uma concentração do material dentro da área delimitada e preenchida, numa organização e sistematização da construção da imagem pela restrição, evidenciando também os espaços “em branco” do suporte parcialmente preservado. A imagem é, assim, construída

muitas vezes com um tratamento próximo ao fotográfico, valorizando sombreados, volumetria e precisão das linhas.

Esse procedimento pode ser associado de modo figurado à ideia de **campo operatório**.²⁰ Da mesma forma que os tecidos esterilizados cercam e restringem um determinado espaço de operação, o isolamento da figura representada permite um tratamento quase cirúrgico do desenho. O procedimento cirúrgico busca dissecar um órgão ou tecido a fim de análise minuciosa para compreensão e/ou solução de inconformidades. No desenho, além da observação do mundo e sua descrição (auto)gráfica e a formalização de uma ideia, também está presente uma maneira seletiva de visão e atenção projetada.

A ação de isolar remete à ideia de atenção em um único elemento, o foco necessário para a abstração, conectando-se diretamente a um modo de visão científica e lógica. Jonathan Crary (2013; 2012), em seus estudos sobre o observador moderno do século XIX, apresenta um amplo e exaustivo levantamento sobre a percepção do sujeito imerso num contexto histórico e social tribulado e fragmentado onde, ao mesmo tempo que difunde a percepção, exige atenção central para execução de atividades cotidianas, que acabava por oscilar como dispersão e desconexão. A atenção exacerbada gera um estado de suspensão. Na introdução de seu trabalho, Crary (2013: 32) evoca o

estado de estar suspenso, um olhar ou escutar tão elevado que se esquia das condições habituais, que se torna uma temporalidade suspensa, um pairar fora do tempo. De fato, as raízes da palavra *atenção* ecoam um sentido de “tensão”, de estar “estirado”, e também de “espera”. Ela sugere a possibilidade de fixação de manter-se em estado de fascinação ou contemplação por alguma coisa, no qual o sujeito atento está imóvel e ao mesmo tempo desancorado. Mas uma suspensão é também um cancelamento ou interrupção, e quero indicar aqui um elemento perturbador, inclusive um negativo da própria percepção.

20. *Campo operatório* ou *cirúrgico* são termos técnicos utilizados em medicina, que se referem tanto à área do corpo que sofre procedimentos cirúrgico quanto ao material utilizado para delimitação dessa área.



[figura 72] Édouard Manet. *Dans la serre*, 1878, óleo sobre tela, 115x150cm. Alte Nationalgalerie, Berlim. Disponível em <https://www.google.com/culturalinstitute/collection/alte=-nationalgalerie-staatliche-museen-zu-berlin?hl-pt-BR&projectId=art-project>

21. Além da atenção em suspensão presente na pintura, o autor sugere um suspense, uma trama narrativa enigmática para a imagem pintada. A cena apresenta um enigma sem desfecho, em que é posto em suspensão também a relação entre as personagens, e a relação destas com o ambiente de clausura em que estão. Alguns elementos denunciam essa incógnita: as mãos que quase se tocam, se efetivamente se acariciarem, sendo que a mão do personagem masculino exhibe uma aliança matrimonial, enquanto uma das mãos da mulher é velada por uma luva. O cavalheiro presta um olhar fixo e cortejador, enquanto a dama tem um olhar disperso e ao mesmo tempo rijo (surpresa? Indiferença?). Gestos congelados e enclausurados que suspendem a continuidade, como o final de uma novela barata – adultério, flerte ou uma conversa desatenta? Suspense.

Crary, em *Suspensões da percepção* (2013), vale-se de três obras de três artistas da modernidade, Manet, Seurat e Cézanne, para desenvolver sua tese sobre a *atenção*. Especialmente em Manet e a obra *Dans la serre*, 1878 [figura 72], Crary trabalha a ideia de atenção tanto a partir da técnica pictórica do artista, quanto da cena e das figuras representadas. No estilizado gesto de Manet, a figura central se destaca e se ilumina pelo rosto cuidadosamente pintado. Esse ponto ressaltado por Jonathan Crary ao analisar *Dans la serre* diz respeito à representação do olhar das personagens e seu aspecto de “figura de cera”. A figura feminina, envolta em uma (des)atenção, foca rigidamente uma área fora do espaço da pintura, mirando algo indeterminado, enquanto a figura masculina se reclina e a corteja com olhos cadentes. Embora reconheçamos a ação de olhar que a figura desempenha, o que é olhado não é especificado, abrindo um vazio relativo ao espaço circunscrito e velado da representação. Seu aspecto rijo, atentando ao nada, emana o vazio de sua própria condição de figura representada – de imagem. Uma cena de paralisia e enclausuramento, flutuante e estática, dada pelo enquadramento e o efeito de “congelamento” da imagem, aproximando-se de um olhar pelo corte *fotográfico*.²¹

Em meu processo de trabalho, o estado de atenção apresenta-se quase como uma oposição ou refreamento da proliferação de informações sensuais diversas e concomitantes de imagens simultâneas, convertendo-se, muitas vezes, em uma dispersão generalizada em relação ao todo ou entorno. Procura-se evitar a distração, evidenciar a síntese e o objetivo criando um estado de abstração, como na prática de isolamento através do isolamento. Em meu trabalho, a tarefa de isolar e pôr em atenção exige um tempo outro ao da instantaneidade, da simultaneidade e da rápida sucessão. Exige um tempo *em* e *do* processo. Pinçar um fragmento da *coleção* ou do fluxo desenfreado e anônimo, deter-me nele, elaborar estratégias para “confeccioná-lo” é como estender aquele instantâneo, suspender de toda frequência e dotá-lo de tempo e experiências condensadas com o fazer do desenho.

O resultado como objetos suspensos em meus desenhos, junto dessa associação interdisciplinar com o *campo operatório*, proporciona-nos pensar o desenho em sua concepção

mais arraigada de projeção de ideias, observação das coisas e da ação inventiva. A questão da **projeção** no desenho envolve não apenas a execução e organização de códigos que representem um pensamento, mas a própria ideia em si, a concepção e a capacidade inventiva. Historicamente, como observa Vinicius Godoy (2013: 85), “é na Renascença que o desenho será definido não somente como este contato da ferramenta sobre o suporte, mas como uma forma de pensar específica, fundamentalmente ligada à projeção de ideias”. Numa concepção filosófica e teológica, Federico Zuccari, pintor do período maneirista, irá compilar as noções de *desenho interno* e *desenho externo*, sendo o primeiro a concepção própria da ideia, como uma iluminação divina, advinda do próprio ato criador de Deus, e o segundo, o desenho externo, a manifestação autográfica do artista que detém e demonstra materialmente essa ideia (LICHTENSTEIN, 2007).

Mesmo que o desenho tenha sido, nos séculos XVII e XVIII, subordinado pela Academia à forma, fórmula, padrão e método para execução de uma “boa” pintura, ainda é possível lhe atribuir uma carga de “engenharia”, que coordena pensamentos e ações. Com a virada para o século XIX e com o desprendimento da pintura diante de padrões rígidos da forma, é conferida maior autonomia ao desenho, sendo valorizadas suas matrizes processuais e dimensões abstratas do processo inventivo. Essa ligação direta com o intelecto irá permear a prática do desenho até recentemente, o que pode ser exemplificado com a produção e utilização do desenho por artistas ligados à arte conceitual nas décadas de 1960 e 1970. Esse aspecto do projeto resume que “desenhar corresponde a pensar” (GOMÉZ MOLINA, 2003: 44). Nesse sentido, caberia mencionar Sol LeWitt (2006: 179), artista ligado à arte conceitual e à prática do desenho, que considera que,

Se o artista leva sua ideia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamento, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final.



[figura 73] Jean-Auguste-Dominique Ingres. Estudo para *L'age d'Or*, 1843-1848, grafite sobre papel, 41,6x31,5cm. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge. Disponível em: <http://www.harvardartmuseums.org/art/299799>

Se o desenho se oferece como meio de estudo, observação e compreensão das coisas do mundo e da natureza, e revela e se volta para o próprio processo de sua criação, ele comporta também o erro, o acidente e a dúvida. Muitos esboços e estudos preparatórios para pintura de mestres do passado apresentam no mesmo plano de ação diversos “ensaios” sobre a forma representada, que se distribuem e ocupam o suporte de maneira muitas vezes despojada e assimétrica. Essa pluralidade de investidas no estudo das formas constitui o desenho num todo. Como exemplo, temos os estudos anatômicos de Leonardo Da Vinci e de Dominique Ingres. No estudo para *L'age d'Or* [figura 73], por exemplo, Ingres esboça rigidamente diferentes possibilidades de posicionamento e composição das figuras, seja na posição das mãos representadas sobrepostas, seja no rosto da figura feminina que se repete. Essas tentativas de antevisão das possibilidades da composição de um esboço reafirmam o caráter despojado e a presença do artista em cada tempo depositado, em cada reviravolta do processo de criação e a dúvida como motivador de seu projeto. Mas, além disso, o que nos incita nesse desenho tomado como exemplo é a maneira como cada elemento lançado parece pairar sobre uma camada de retenção, como uma teia que adere um fragmento em sua superfície. Por meio desses elementos “flutuantes”, adentramos na dimensão intelectual, subjetiva e abstrata do projeto ensaiado pelo artista.

Segundo Icleia Cattani (2005: 25) nos desenhos

estão inscritos, muitas vezes com muitos séculos de distância as marcas dos dedos e o tremor da mão. O desenho desperta ainda hoje, em relação aos mestres do passado, uma empatia particular: muito mais do que nas pinturas concluídas, icônicas, é nele que se revela o ser singular. É também no desenho que se inscrevem com maior clareza as hesitações, as mudanças de percurso, os arrependimentos e as consequentes correções de rumo. Ele apresenta-se, quase sempre, aberto e, simultaneamente, enigmático como um hieróglifo no qual, mais do que uma leitura, tem-se que proceder a um trabalho de decifração.

Complementando o aspecto de escopo para as livres ideias, o desenho pode ser ainda

partidário dos “acidentes” e “erros” de um percurso. Respingos de tinta, um traço involuntário, o suporte que é parcialmente amassado, um pequeno desenho que acaba servindo também como bloco de anotações, as pequenas garatujas feitas geralmente nos cantos do papel para testar o material, ou mesmo os *ensaios gráficos do devaneio* quando falamos por minutos ao telefone. Aproximam-se da “margem” e do “erro”, são ações sem intenções, porém, despreziosamente potentes e muitas vezes apropriadas como elementos que integram o desenho num todo.

O exercício do desenho em minha produção não se dá como projeção de um conhecimento ou antecipação preparatória de um segundo objeto. O sentido de projeto está ligado a, primeiramente, estabelecer e criar estratégias de (re)produção da imagem e, em seguida, ao próprio meio visual, de forma lançada como representação gráfica. Nesse sentido, desenho é tanto gatilho como alvo, meio e destino de imagens. Nesse lançamento há, portanto, uma *suspensão* que restringe a transferência de códigos do que é isolado na imagem, no caso dos meus trabalhos, reafirmando um aspecto seletivo do desenho, de delimitação e investida em um foco. O desenho, em meu trabalho, não é somente forma de estudo, projeto e ideia, mas remete a essa concepção de maneira visual, estética e conceitual.

A seleção, isolamento e subtração conduzem a uma “elevação” do objeto representado na imagem, passando a ser um modo de ver e de operar. Em parte, o corte dado pela seleção e isolamento pode contribuir para essa correlação de *suspensão* e abstração. O recorte pode ser entendido como preceito de deslocamento, em que a informação selecionada e destacada passa a ter uma “desconexão” (material e conceitual) de seu *habitat* original, sendo uma porção de informação que flutua, transita até se chocar com outro contexto, outra situação que lhe atribua sentidos distintos. O recorte prevê, portanto, uma ação de transporte.

As fotografias de Hilla e Bernd Becher poderiam ser retomadas aqui. Embora não haja uma subtração do ambiente em que aquelas construções industriais estão inseridas, o olhar de certo modo “clínico” e os critérios rígidos de construção da imagem, sobretudo por uma



[figura 74]
Karl Blossfeldt. *Equisetum
hyemale (Rough Horsetail
Enlarged 25 Times)*, 1920-32,
fotografia, 59,5x23,7 cm.
The Museum of Modern
Art, Nova Iorque. Disponível
em: [https://www.moma.org/
interactives/objectphoto/ob-
jects/83973.html](https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83973.html)

frontalidade e centralidade, fazem com que a presença do objeto venha à tona, sendo o principal elemento a ser avaliado – quase como uma investigação científica da criação humana através de uma taxonomia iconográfica. O seu valor de ícone é posto em evidência. A imagem torna-se um exemplar de uma classe, em que a ideia de réplica e de semelhança são fundamentais. Um outro exemplo advindo da fotografia é o principal trabalho de Karl Blossfeldt que consiste em 120 fotografias em macro de detalhes de plantas, reunindo uma coleção de imagens no formato de livro [figura 74]. O registro ampliado desses fragmentos (caules, bulbos, folhas) contra um fundo imparcial e neutro gera uma veemente abstração e aparente desconexão com o mundo visível que conhecemos (ABREU, 2011: 88-91). Ainda sobre práticas que evidenciam o estado de atenção e suspensão, pode-se trazer também a figura do colecionador entomologista que, após coletar, selecionar e tratar seu material, afixa-o numa superfície neutra (geralmente branca) para fins de análise e estudo biológico. As pranchas científicas tratam o espaço em branco ou em preto com esse caráter de isolamento e atenção total à coisa observada. Como as ilustrações de estudos de botânica ou como a coleção entomológica, essas imagens partem do pressuposto de atenção exclusiva ao fragmento, desconectando-o do contexto original – como ocorre na prática do colecionador (BENJAMIN, 2006).

Na maioria dos meus desenhos, o procedimento de isolamento põe em evidência não apenas a figura descrita, como também o **plano de fundo** do suporte. Em se tratando do desenho, o suporte não é, de forma alguma, passivo ou neutro como se quer nas lâminas científicas. Na verdade, um desenho não carece de fundo, no sentido de preenchimento ou preparação. O plano de fundo num desenho é evidente em relação ao que lhe é agregado; e o desenho, por sua vez, só ocorre na relação da inscrição com o plano de fundo, em um cruzamento dinâmico entre esses dois agentes (BENJAMIN, 1990). Um desenho é construído *a partir* do plano, não *sobre* este. Diferente da pintura em que as várias camadas de cor cobrem e avançam sobre a superfície da tela – inclusive para construir ou forjar um “fundo”. Geralmente

papel, a superfície de *fundo infinito* onde as coisas, ideias e ações se prendem, fundem e se impregnam estabelece uma relação de recepção, interação e cumplicidade com a ação gráfica. As camadas, linhas, rastros e vestígios se prendem nessa dimensão, que não é fundo nem alicerce. Sobre essa questão fundamental no desenho, o filósofo e escritor marroquino Alain Badiou (2011) explica:

Isso é exatamente o problema do desenho. De um lado, existe o papel, como um suporte material, como uma totalidade fechada; e as marcas ou as linhas, não existem por si mesmas: elas têm de compor algo dentro do papel. Mas em um outro e mais importante sentido, o papel como um fundo não existe, porque ele é criado como tal, como uma superfície aberta, pelas marcas. É esse tipo de reciprocidade móvel entre existência e inexistência, que constitui a própria essência do desenho.²²

No desenho há, portanto, a presença essencial do plano de fundo, numa integração mútua com a inscrição, caracterizando um procedimento gráfico. O branco do papel atua como uma “reserva”, uma área de potencial fértil, mais profunda e extensa que os limites de sua superfície. A área em branco é, assim, parte constituinte e atuante num desenho, e sua presença é antes de tudo potência. A superfície do suporte em branco se abre como uma dimensão de retenção e transformação, onde “o mundo é simbolizado pelo fundo, páginas, tela ou parede”²³ (BADIOU,2011). Como bem coloca a artista e pesquisadora Kátia Prates (2011: 122),

22. Tradução nossa: *That is exactly the problem of Drawing. In one sense, the paper exists, as a material support, as a closed totality; and the marks, or the lines, do not exist by themselves: they have to compose something inside the paper. But in an other and more crucial sense, the paper as a background does not exist, because it is created as such, as an open surface, by the marks. It is that sort of movable reciprocity between existence and inexistence which constitutes the very essence of Drawing.* (BADIOU, 2011).

23. Tradução nossa: In Drawing, the world is symbolized by the background, pages, screen, or wall. (BADIOU, 2011).

A superfície do suporte da representação apresenta-se assim como uma área livre e flutuante onde se pode prever que tantas outras interferências apagarão sua brancura, trocando-a pelas aparências do mundo e de seus objetos e figuras. A vibração inerente a essa vacuidade está na antecipação de alguma imagem, tantas linhas e cores a serem visualizadas no futuro: no entanto, é como *instrumento branco da visibilidade* que ela tem a capacidade de abrigar todas as figuras, todas as linhas em espera, em latência, como potencial de sua vacância branca.

O desenho possui, assim, uma “qualidade intrínseca na qual o fundo joga ativamente

com a constituição das relações visuais” (PENONE, 2014: 77). Há no mutualismo entre inscrição e plano de fundo do desenho uma relação de transparência e “sinceridade” quanto aos limites que o meio oferece. Essa aparente transparência do ato gerador do desenho que se impregna e se revela na superfície da imagem – podendo ser percorridas as investidas e desvios, triunfos e acidentes –, tornaria o desenho um meio autorreferente por excelência, no sentido de concepção e apresentação direta de ideia e meio que o materializa.



[figura 75] Vivian Herzog. Série *Reservatório*, 2009, bastão a óleo, acrílica e grafite sobre papel, 20x20cm. Disponível em: <http://vivianherzog.com/content/trabalho/>

Não seria, assim, o desenho uma forma de depósito? Um modo de abrigar uma ideia fugidia, uma lembrança querida ou uma lista de desejos? Não é em si o lugar e a própria forma desse receptáculo? A artista e pesquisadora Vivian Herzog (2011), ao analisar sua produção artística, propõe uma ideia de desenho como *reservatórios*. Essa ideia coloca o desenho como uma espécie de filtro coletor da percepção, de fragmentos e das experiências que se dão no ato de desenhar. O conjunto de desenhos que se forma indica ainda possibilidades de expansão e redescobertas do olhar. Partindo desses pressupostos, Herzog (2011: 9) recorre “à imagem de um reservatório de água que, assim como recolhe, possui também seu fluxo próprio de acúmulo e expansão”. Tentando me aproximar da imagem poética e conceitual proposta por Vivian Herzog, o desenho, para mim, poderia ser lido metaforicamente também como um tanque de areia, desses encontrados em *playgrounds* infantis (imagem inclusive presente em meu repertório iconográfico): um espaço relativamente plano, delimitado, onde se cria, constrói, demole e deixa seus rastros durante tais atividades. Reforço essa possibilidade de compreensão do desenho com meus métodos de trabalho: geralmente isolo figuras, transfiro/transporto imagens, delimito, preencho, recorto. Ações espaciais que envolvem deslocamento e transporte; “projeção”, como visto.

O vazio, como o concebemos, só é identificado, nomeado e designado em relação a algo, forma e/ou estrutura que o “comporte” e que o indique (a exemplo das caçambas de entulho de construções, de piscinas ou grades presentes em meu repertório). Nesse ponto,

tratamos o *vazio* não simplesmente como “nada”, mas como algo/coisa. O *vazio*, de modo geral, é algo que se percebe e que se sente em relação a um outro. Não à toa denominamos estados e situações a partir dessa ideia – como as expressões populares “vazio interior”, “vazio existencial” ou “uma taça meio cheia, ou meio vazia”, por exemplo. Dialeticamente percebemos o *vazio* como uma *presença*. A presença do *não* (não contém, não há, não está) que, entretanto, pode ser revertida como uma presença positiva, há um espaço a ser explorado, usufruído, contemplado – como potência.²⁴

Diante de meus trabalhos, pode-se inicialmente pensar num espaço “ao redor”, no *vazio* que faz os elementos flutuarem ou num espaço do foco central e determinista. No meu desenho, o espaço em volta não é *espaço* no sentido estrito do termo, mas *vazio*, vácuo significativo. Por vezes, as áreas em branco do suporte são solicitadas, evidenciando e intensificando sua *vacância flutuante*. Há, portanto, a emanação do que não está em relação ao que se inscreve; é esse *vazio* que qualifica o espaço como desenho – nessa interação cheio/vazio que ele emite. Como coloca Eliane Chiron (2005: 10),

Os brancos, estes vestígios de ausência, são as zonas sensibíllimas do suporte, as partes intocáveis de nós mesmos, o essencial que conhecemos apenas em negativo. Os brancos não são faltas absolutas, irremediáveis [...] Em uma espécie de concepção imaculada, as lacunas não são a anulação dos traçados, elas são a autofecundação dos traços criadores [...] matéria branca do desenho que toma vida ao tomar forma. É essa matéria que o traçado modela, deixando continuamente elevar-se o fundo branco.

Muitas das figuras que utilizo apresentam frestas, vazados, lacunas e intervalos evidenciados ou preenchidos e adensados com pigmento preto. Os espaços *entre* (a lacuna, o vácuo, o *vazio*) tornam-se visíveis e até certo ponto hápticos, principalmente quando pensamos nas aberturas negras presentes em meus desenhos.

Imagens de estruturas vazadas passaram a me interessar, fazendo parte do repertório

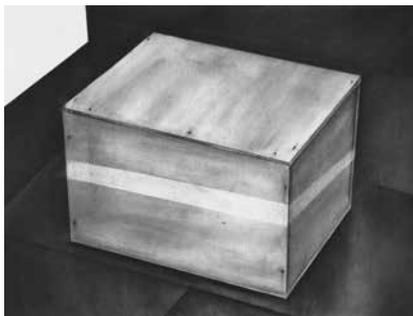
24. No pensamento oriental, sobretudo ligado à filosofia taoísta e zen budista, o *vazio* assume uma característica essencial, fazendo parte de todas as coisas, seres e relações, como algo necessário para a integração do ser e da natureza. Trata-se de um elemento chave, fundamental ao exercício contemplativo – um espaço em potência, de positividade, possibilidades e fruição. MIKLOS, Claudio. *A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói, ano 2010.



[figura 76] *WP [fósforo branco]*, 2014, pastel sobre papel, 50x65cm.



[figura 77] *Reitoria*, 2014, pastel sobre papel, 30x40cm.



[figura 78] *Este é o teu #2*, 2015, pastel sobre papel, 21x28cm.

iconográfico. Em sua maioria, estruturas de casas de madeira e/ou pré-moldadas, ou mesmo peças de mobiliário, como um berço [figuras 18, 19, 20, 46, 47, 76]. Esses desenhos exploram a linearidade e estrutura dos objetos representados na imagem através do isolamento individual de cada linha e cada segmento da estrutura do objeto. Ao mesmo tempo em que a linha estrutural é forma preenchida por pigmento negro, os espaços *entre* as linhas que formam a estrutura passam a ser “ativados”, estabelecendo relação ou sensação de profundidade e perspectiva – que, por sua vez, é “roubada” e transferida da imagem de referência. Diferentemente dos trabalhos que apresentam um “corpo” estanque em sua própria silhueta, esses desenhos geram uma espacialidade transpassada. Nesse caso, a estrutura “molda” a inexistência de uma interioridade, contém a si mesma.

Uma ideia de *contenção* se mantém em outro grupo de trabalhos, em que desenhei caçambas de entulho que encontrava e fotografava [figuras 22-28, 77]. Nesses trabalhos, os contêineres foram desenhados com certo rigor em tratamento de superfícies e detalhes, enquanto seus interiores, geralmente ocupados por entulho, foram preenchidos por pigmento negro gerando uma camada sólida e opaca. Ao mesmo tempo em que é preenchido, seu interior é velado, ocultado. Aqui, a inscrição e o preenchimento exercem também um sentido de apagamento. Não me interessava, no momento, representar o conteúdo das caçambas, mas pensar no fato de que estas podiam conter algo. Nesse sentido, os contêineres abrigam os restos de uma ação de construção e demolição, são depósitos de vestígios, de matéria. Dessa forma, eles são, para mim, metáforas para pensar o próprio desenho.

Além dos desenhos que isolam uma figura no centro do suporte, os desenhos em que há uma maior ocupação da superfície do papel também procuram evidenciar o *vazio* do suporte de maneira pontual. Em *Este é o teu* [figuras 43-45, 78], tal recurso é empregado a partir do isolamento de um segmento ortogonal que reserva a área em branco do suporte. Uma ideia (ou sensação) “vazia”, de lacuna, pode ser intensificada de maneira inversa pela figura protagonista: a caixa de madeira, geralmente utilizada para embalar obras de arte. A caixa possui volumetria



[figura 79] Fabio Flaks. *Quadro Preto*, 2000, óleo sobre tela. 120 x 160 cm.
Disponível em: <http://www.fabioflaks.com/>



[figura 80]
Fabio Flaks.
Amplificador,
2008
grafite sobre
papel, 100x70cm
Disponível em:
[http://www.fabio-
flaks.com/](http://www.fabio-flaks.com/)

sólida e se projeta no espaço e, de alguma maneira, a figura da caixa, como invólucro, guarda um *vazio* semelhante ao da lacuna deixada em branco, pois desse *vazio* é também constituída.

A obra do artista/pesquisador paulistano Fabio Flaks aborda diretamente essas questões acerca da ideia de *vazio* como *ausência* e “possibilidade de presença”. Flaks (2009) considera o *vazio* em seu trabalho a partir da ausência que certos objetos atestam – como potes e garrafas de vidro, gavetas e caixas de embalagens abertas, objetos que deveriam ou habitualmente contêm e são preenchidos por algo. Essa sensação de *não-presença* é intensificada especialmente nas grandes pinturas de potes e frascos de vidro transparente posicionados contra um fundo negro [figura 79]. Nas palavras do artista,

ao mesmo tempo em que estes objetos presentes são fundo, são também determinantes para a definição da forma ausente. É no momento em que estes objetos definem a forma do não-presente, tornando esta ausência perceptível ao observador, que estes objetos presentes diluem-se e assumem uma organização sintética de fundo. (FLAKS, 2009: 17)

Além das pinturas, os desenhos de *Amplificadores* de Fabio Flaks trazem também uma outra percepção do *vazio* através da relação entre inscrição e plano de fundo. Nesses desenhos, [figura 80] uma área é delimitada correspondendo à representação da região frontal de amplificadores utilizados por músicos onde tradicionalmente é aplicado o logotipo do fabricante. A área circunscrita, centralizada próxima à base do suporte, é preenchida por um sistema em grade de acumulação de linhas a lápis grafite, formando um plano escuro e denso, que é interrompido pela inscrição “em branco” da logomarca. Ao passo que nas pinturas o *vazio* se dá como alusão pela representação de frascos transparentes que moldam o fundo negro, nos desenhos, essa relação é inteiramente gráfica, em que o plano de fundo é explorado pela concentração de traços e pelas áreas preservadas. A figura do amplificador surge da relação *entre* a vacância do suporte ao redor e a presença lacunar da logomarca, que denuncia o referente.

No desenho, não se trata necessariamente da representação do vazio, e sim o vazio, a *vacância* em branco, como parte fundamental e indissociável da inscrição e da constituição do espaço no desenho. “Há um desenho quando um traço sem lugar transforma em seu lugar uma superfície vazia” (BADIOU, 2010).²⁵



[figura 81] *paraLela*, 2015, lixação em parede. Galeria Gestual.

Dentro desse pensamento de *subtração* relacionado ao procedimento de *isolamento*, encontra-se a obra ***paraLela***, executada em função do projeto/exposição organizado pela curadora Gabriela Motta, na Galeria Gestual, em outubro de 2015 [figuras 53; 81]. A proposta de exposição consistia em uma ocupação do espaço da galeria em diferentes situações em que cada artista partisse diretamente das questões processuais, operacionais e conceituais de seus trabalhos. Em outras palavras, o espaço da galeria seria o *suporte* para o projeto de cada artista. Desse modo, *paraLela* foi elaborado partindo de alguns dos principais procedimentos empregados no meu processo de trabalho: seleção, isolamento e subtração. O projeto consiste em lixar uma linha formada por uma carreira de tijolos numa das paredes da galeria, subtraindo parcialmente as camadas de tinta acumuladas ao longo dos anos. Optei por uma redução dos meios, no sentido de não inserir materiais alheios ao espaço das paredes, de modo que as paredes de tijolos fossem material e suporte do desenho gerado. A linha – eleita por ser um dos fundamentos do desenho – foi “traçada” pouco abaixo da altura dos olhos, invadindo a parede vizinha, evidenciando o canto à direita e a “emenda desalinhada” à esquerda. A área isolada foi lixada de maneira que permanecessem resíduos da pintura, provocando uma superfície de aparência desgastada, que me remeteu à alguns tratamentos de desenhos sobre papel. O atrito da lixa contra a parede subtrai como a forma negativa da inscrição – inscrição da falta, presença do desenho.

25. Tradução nossa: *There is a Drawing when some trace without place creates as its place an empty surface* (BADIOU, 2011).

Sobre procedimentos que evidenciam esses registros e indícios de ***presenças perdidas no tempo e retidas no espaço***, o que também me atrai nesses *objetos* que utilizo são as superfícies que os revestem. Muitas delas são coisas com uma carga temporal evidente, já impregnadas, desgastadas – usadas –, podendo ser sinais de corrosão, impacto, queima ou outra intervenção. Casualmente, o oposto também é de interesse visual: o liso, o reflexo, o asséptico. Com o desenho, procuro manter tais informações, às vezes evidenciando essas particularidades que distinguem os objetos uns dos outros e lhes atribuem certa “personalidade”. No primeiro caso, as superfícies já “marcadas” carregam essa particularidade, possuem essa distinção que atrai o olhar. Imagens de objetos mais sintéticos e ora “imaculados” – como as que são retiradas de catálogos de móveis e arquitetura, por exemplo – são “marcadas” pelo fazer, pelo atrito e manipulação do material.

Primeiramente, cabe melhor classificar que marca é essa e de que ordem é. Penso, aqui, a marca como uma espécie de registro, uma impressão ou inscrição que uma determinada ação ou circunstância gera ou provoca numa superfície, independente do que seja (papel, tecido, pele, areia). Pode-se mostrar na forma de rastro involuntário ou incisão intencional, mas sobretudo um sinal de contato, por mínimo que seja – a pressão do dedo entintado, a lâmina sobre a pele, a maresia contra o metal, a luz que incide, invade, grava e nos cega. Entendo a marca, pois, como o indício de uma ação que ocorre no tempo e se dá a ver no espaço. Uma sombra estática e corrosiva que indica um referente ausente. No caso da marca de queima em específico, as manchas negras deixadas pela fumaça comportam-se de forma semelhante ao uso do material (carvão e pastel seco) e da maneira como os aplico – geralmente partindo de uma região (núcleo) de maior concentração que vai de espalhando e dissolvendo para as bordas. Talvez seja esse um bom exemplo para pensarmos a questão do rastro e da marca e de que maneira se relacionam com o gesto de marcar do desenho.

Mesmo sendo um desenho que valoriza um certo “rigor” na descrição da figura, não oculta sua qualidade de fatura, de modo que o próprio “rebuscamento” é fruto de uma ação

contínua de atrito e deposição. Certas “imperfeições” da mão são incorporadas e muitas vezes valorizadas, uma vez que “o desenho não pode existir sem o ato de tocar – uma marca de apropriação, uma assinatura única que supera a aura da assinatura do próprio artista” (PENONE, 2014: 81). A marca negra que se dá a ver pela mão que se ausenta, a evidência da ausência; o próprio gesto de retenção em um mesmo sentido ou intenção traçado pelas mãos de Dibutades; a mão como gesto primitivo, um gesto mágico, um vestígio de humanidade.

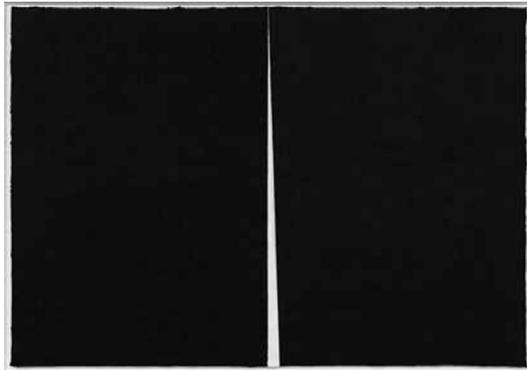
Nos desenhos sobre papel, utilizo materiais secos como o carvão e, principalmente, giz pastel. São materiais que permitem uma gama de possibilidades de diferentes superfícies reproduzidas (concreto, madeira, metal), mas que também revelam sua própria, de pigmento impregnado, depositado e/ou removido. No caso do pastel seco em especial, penso numa superfície intensa, onde o negro do pigmento é profundo e denso, como um veludo que reveste e corta o plano, possibilita meios-tons ricos, permitindo da incisão da luz à penumbra mais sombria. A aplicação do pastel seco negro ou carvão compactado é geralmente feita a partir das arestas dos pontos isolados e trabalhado com dedos e mãos, pedaços de tecidos, lenços de papel e com pincel a seco, de modo a espalhar e expandir as superfícies. Faço o uso de borracha, não apenas como correção, mas para dosagem dos meios-tons de cinza, achatar o pigmento, alterar a superfície do papel, iluminar, elaborar texturas. O desenho, para mim, tem a ver com manipulação (adição ou mesmo remoção) de um meio numa superfície, transformando e ativando-a, sem alterar suas qualidades e restrições.

É raro, em meu trabalho, o uso de cores diversas. A vibração da cor é muitas vezes um incômodo e uma dificuldade.²⁶ Trabalhar com tons rebaixados, quando uso alguma cor, ou apenas com **o negro** é a maneira de equalizar a imagem, deixá-la ao mesmo tempo uniforme e incisiva na superfície. Não procuro por vibração, ao contrário, busco o silêncio, a paralisia. Mark Tansey (1992) observa uma “versatilidade temporal do monocromático” que lhe permite unir, como numa colagem, imagens, figuras e personagens distintos e opostos num mesmo campo

26. Em alguns trabalhos anteriores, a cor mais “pura” aparece como detalhe em faixas, círculos e combinações nos cantos e bordas do desenho, quase como ruídos que remetem a tabelas de cores ou testes de impressão gráfica.



[figura 82] Mark Tansey. *The innocent eye test*, 1981, óleo sobre tela, 198.1 x 304.8 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.
Disponível em: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/484972>



[figura 83] Richard Serra. *Rift #1*, 2011, bastão oleoso sobre papel artesanal, 290x420cm. Coleção do artista.
Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/richard-serra-desenhos-na-casa-da-gavea/sala-3>

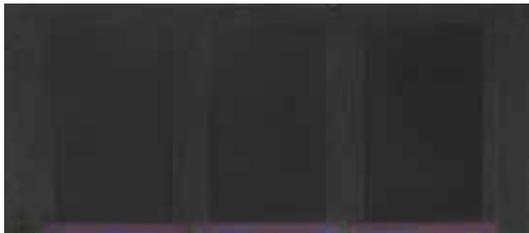
27. Foi utilizada a versão traduzida por Richard John para fins de pesquisa do texto Notes and comments In: DANTO, Arthur. *Mark Tansey: Visions and revisions*. New York: Harry N. Abrams, 1992.

pictórico; “um dos efeitos mais óbvios do monocromático é a produção de uma aparente unidade”, observa o artista.²⁷ Tansey, em suas pinturas, trabalha aplicando tinta a óleo em uma superfície de gesso sobre a tela, de modo a cobrir toda a superfície e trabalhando por subtração, removendo parcialmente a camada de óleo ou raspando até a camada de gesso, o que lhe possibilita as variações de tratamento de luz e meios-tons em seu monocromático. O procedimento de Tansey pode ser considerado mais gráfico do que pictórico, no sentido em que a construção da imagem se dá mais pelo cruzamento entre a subtração e o plano de fundo revelado – a subtração, nesse caso, pode ser entendida como forma em “negativo” da inscrição.

Além do preto, a qualidade de “pó” dos materiais que utilizo permite a concentração e adensamento no meu desenho, sedimentando ou mesmo decantando-se através das ações sobrepostas. Como pigmento leve, ele pode se dispersar, escapando para além das áreas restringidas no desenho, contaminando o suporte (borrões, marcas de dedos, manchas involuntárias). Há uma qualidade depositária de matéria, que se espalha e se acumula em camadas, e de gestos e investidas, que “corporificam” o desenho. A simples dissipação de pó e sua deposição sobre uma superfície configuraria um procedimento gráfico.

Buscando uma “negação” da cor e uma redução de recursos, optei por esses materiais em meus trabalhos – o negro do pastel e do carvão e a superfície do papel. O preto e suas variações em cinza são, assim, predominantes em meus desenhos. O preto em si já carrega uma qualidade gráfica e vazia de conotações adversas. Ele é, para mim, um elemento autossuficiente. Para o artista Richard Serra (2014: 139), que mantém uma intensa produção em desenho,

O uso do preto é a maneira mais clara de se contrapor a um campo branco, não importando se você usa chumbo, carvão ou tinta. É também a maneira mais clara de se contrapor sem criar significados associados. Você pode cobrir uma superfície de preto sem correr o risco de sofrer leituras metafóricas ou outras leituras equivocadas. Uma tela coberta de preto continua sendo uma extensão do desenho, na medida em que ela é uma extensão da marcação. O uso de qualquer outra cor seria uma extensão



[figura 84] Eduardo Sued. Sem título, 1997, óleo sobre tela, 90x210cm. Disponível em: <http://www.bolsadearte.com/artistas/cotacoes/artista/182/>

da coloração, com suas inevitáveis alusões à natureza. Desde Gutenberg em diante, o preto tem sido é sinônimo de um procedimento gráfico ou de impressão. Estou interessado na mecanização do procedimento gráfico, não no gesto pictórico alusivo.

Eduardo Sued, artista brasileiro ligado ao construtivismo, dedica-se principalmente à pintura e à investigação dos pigmentos, explorando o uso das variações do preto na pintura. Sued aponta uma distinção entre o *preto* e o *negro*. Para o artista o *preto* é uma cor, possui subtons, é um elemento que se dá a ver na superfície e nela fica restrito; já ao *negro* é atribuída uma qualidade que transcende a superfície do plano, ganha profundidade, é autônomo, denso e saturado de si (RANGEL; SUED, 2009). Sued compara o exercício da pintura com *pretos* e *negro* à música, ressaltando a diferença entre os dois, em que

O preto é um som de fato, não é uma ausência. É uma presença mesclada [...] olhando a música, há momentos sem cromatismo, são aquelas passagens não definidas, sem cor. Isso seria o preto. O negro seria, então, aquele vazio imenso. No qual você pudesse mergulhar e não encontrar algum fundo [...] O preto pode ser um instrumento, mas, para mim, é a ausência de tudo, o silêncio. (RANGEL; SUED, 2009: 41)²⁸

Nesse sentido, caberia dizer que, em meu trabalho, busco pelo *negro* enquanto elemento autossuficiente que pode transcender a superfície, silenciar, abafar, ganhar profundidade ou seccionar o plano, mantendo a qualidade gráfica de marca proposta por Serra. Ainda, Eduardo Sued não descarta a aproximação do negro ao oculto, ao sombrio e ao não dito, o negro como algo que vela trazendo “o lado do mistério, do desconhecido, do que está por trás. E isso é um mistério. Isso me fascina muito, porque no fundo a arte é um mistério”, relata (idem: 40). O *negro* é sim uma forma e referência ao procedimento gráfico e uma extensão do gesto de marcar, como pontuou Richard Serra. No entanto, em alguns de meus trabalhos, é evidente a contribuição do *negro* para uma superfície mais turva e, por vezes, mais sombria, gerando certa atmosfera enigmática, a qual passou a me interessar com a produção desses trabalhos presentes nesse estudo. Nesse ponto, o *negro* e o monocromático podem ainda fazer alusão à sombra, elemento de constante interesse em meu trabalho.

28. Entrevista de Eduardo Sued à pesquisadora Marcela Rangel. RANGEL, Marcela; SUED, Eduardo. Variações da cor preta e negra na pintura de Eduardo Sued, In: ARS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, São Paulo: ECA/USP, v. 7, n. 14, 2009.



[figura 85] Eduardo Haesbaert. *Casa inundada*, óleo e pastel seco sobre tela, 157x314cm. Disponível em: <https://eduardohaesbaert.wordpress.com>



[figura 86] Eduardo Haesbaert *Contra Luz*, 2015, óleo e pastel seco sobre tela, 50x50cm. Disponível em: www.bolsadearte.com.br

29. Eduardo Haesbaert foi durante muito tempo assistente de Iberê Camargo no ateliê de gravura do artista. Hoje, Haesbaert coordena o ateliê de gravura da Fundação Iberê Camargo.

A obra do artista Eduardo Haesbaert, importante referência em minha produção, constitui-se em grande parte de desenhos, pinturas e gravuras – inclusive intercruzando essas linguagens. Em seu trabalho, é bastante característico o uso do negro com grande intensidade, utilizando pastel seco sobre papel ou pastel e óleo em trabalhos sobre tela. O repertório de Haesbaert remete a ambientes arquitetônicos, seguimentos e sobreposições de planos e formas ortogonais delimitadas, em que o negro se concentra ou se dilui. Seus elementos atuam “em negativo”, pensamento advindo de sua vasta experiência com gravura em metal²⁹, linguagem à qual faz referência em muitos de seus procedimentos, como isolar algumas áreas para preservá-las enquanto outras são trabalhadas, o pigmento preto de qualidade aveludada do giz pastel que muito se assemelha ao preto obtido com a maneira negra e, em alguns casos, o espelhamento. Outro aspecto em seus desenhos que são de grande importância é o fato de o artista assumir os vestígios e marcas de feitura – rasgos e esfoliações do papel devido ao uso de fita adesiva e manchas involuntárias de manipulação e transporte do suporte, por exemplo. Seus ambientes soturnos, cortados por planos e elementos enigmáticos, às vezes indecifráveis, condensam sobretudo um pensamento gráfico, mesmo quando temos a superfície quase toda coberta pelo negro sombrio, flertando com o pictórico. À maneira de Richard Serra, temos a extensão da mão do artista através do negro que, de certa forma, é também sua sombra, seu rastro no tempo. Não raro, o artista explora o suporte revelando-o em áreas não cobertas, como uma lanterna que se acende no breu. São como pontos de luz que seccionam a escuridão, não sabemos ao certo se são aberturas para escape ou obstáculos que repelem, mas estabilizam, orientam-nos, livram-nos do abismo e do afogamento na inundação lúgubre. Como observa o curador Adolfo Montejo Navas (2011: 45), alguns trabalhos de Haesbaert são

Miragens que negam nosso maior princípio de realidade, o chão, o firme, onde está inscrito o senso de gravidade, onde assentamos o próprio peso das coisas. Imagens que se inscrevem num território assombrado, onde o latente, o prefigurado, o imperceptível adquire presença, corporeidade, através de uma geometria estranhante na qual

planos, perspectivas e ângulos ironizam sua condição racionalizadora – explicadora ou tranquilizante –, obrigando-nos a outra aproximação e, conseqüentemente, a duvidar de nossas coordenadas.

O chão, o firmamento, **a gravidade e a inscrição**. A observação de Adolfo Navas sobre o senso de gravidade e a inundação do “chão” por uma substância diluída nos trabalhos de Haesbaert nos leva a pensar sobre essa dimensão de atração e contato com corpos densos e opacos. O firmamento, isto é, o plano horizontal é o espaço privilegiado de projeção – da sombra, da escritura, do arremesso. O chão é por vezes um suporte de indícios de passagens e presenças através de sombras que se projetam sobre o solo, mas ainda mais pelos vestígios depositados que se acumulam ou mesmo marcam a superfície horizontal. Como projeção, a sombra geralmente se dirige ao chão. O desenho em sua matriz pertenceria a essa mesma ordem gravitacional, como a mesa de trabalho, um tanque de areia ou a página de um caderno, ou seja, está relacionada diretamente à ideia de inscrição. Flávio Gonçalves (2005), a partir de uma prática recorrente em sua produção – utilizar a terra como uma das camadas do desenho e trabalhar rente ao solo –, aproxima diretamente essa qualidade do plano horizontal com a ideia de inscrição e, portanto, de desenho. O autor observa que

A inscrição gráfica se referiria ao corpo naquilo que este se refere ao plano horizontal: um espaço onde ele projeta trajetórias, delimita um território e estabelece coordenadas, o explorando na justa medida de seu passo. O desenho guardaria assim essa horizontalidade de través, gravada no sulco da inscrição, impondo pelo perímetro das formas a lembrança de um percurso para o olhar. (GONÇALVES, 2005: 35)

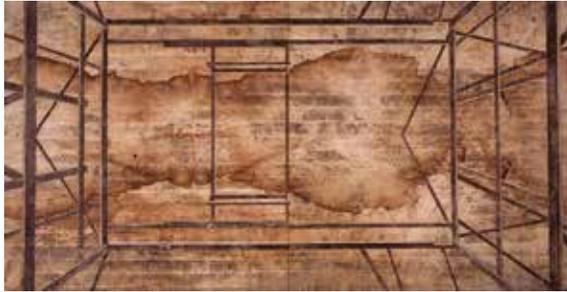
Geralmente, realizo desenhos de pequenas e médias dimensões na posição horizontal sobre a mesa, o que propicia a deposição de pigmento que se dispersa bem como da pressão da mão contra e para baixo. No espaço de trabalho, a mesa se mostra como lugar privilegiado de transformação e criação. Na mesa, tudo se deposita e se relaciona. É na mesa que são feitos os

trabalhos, o corte, a seleção e organização das imagens, nela são escritas inclusive as anotações sobre o processo de trabalho que geraram esse estudo. A mesa é, assim, espaço de montagem, transformação, transição e livre associação (DIDI-HUBERMAN, 2010). Como já observado, passei a usar com mais frequência as máscaras de isolamento, buscando maior contraste com o corte e a evidência das bordas da figura e também um maior controle dos acidentes e preservação do plano de fundo. Com esses recursos, os acidentes gravitacionais, manchas, sujidades e rastros são reduzidos, mas de forma alguma anulados ou camuflados. As marcas de feitura, que são caras para mim, tornaram-se mais pontuais e “exclusivas”, remetendo (e revelando) ainda seu processo manual. Tratando-se de um desenho com recursos tradicionais, é quase impossível a ocultação da marca gravitacional da mão do artista. Com o uso da máscara de isolamento, há um suspense também no momento de remoção das fitas que delineiam as formas – um “elemento surpresa”. Se houve danos no papel com o descolar da fita adesiva, se o pigmento invadiu as áreas delimitadas ou se o uso da borracha e do pincel desgastou a superfície do papel, isso ficará visível e constituirá o desenho em sua totalidade.

Em um grupo restrito de trabalhos, geralmente de maiores dimensões, são feitos sobre papéis estendidos no chão do ateliê. O suporte permanece durante algum período nessas condições, recebendo a carga do trânsito no ateliê através de pigmentos que se dispersam com a feitura dos demais trabalhos que são depositados sobre ele e dos próprios pés que caminham sobre sua extensão. Esses trabalhos tiveram início em 2012, quando, na tentativa de “solucionar” um desenho, estendi-o sobre o chão e aos poucos fui percebendo que as marcas e decalques da superfície do piso de madeira iam se imprimindo conforme o passar dos dias de trabalho [figura 87]. Aqui não há o intuito de “preservar” parcialmente o suporte em branco, mas criar uma situação outra, de uma camada de inscrição ocasional do deslocamento, dos vestígios da passagem e da presença impregnada – a sombra impressa das sessões de trabalho em dias de imersão no ateliê.



[figura 87] *Vão #1*, 2012, pastel e pigmento sobre papel, 100x150cm



[figura 88] Daniel Senise. *Casa*, 2005, acrílica e resíduos sobre tela colada sobre madeira, 215x430cm.

página seguinte:

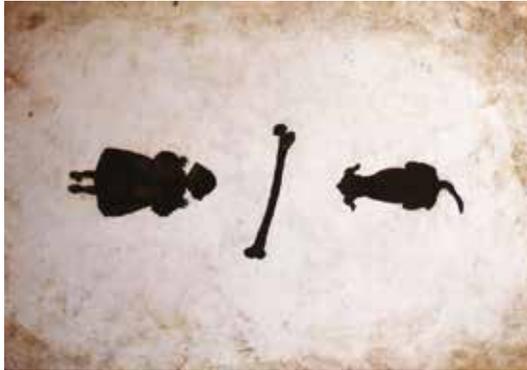
[figura 89] Daniel Senise. *Menina/osso/cão*, 1994, esmalte sintético e óxido de ferro sobre lona, 151x229cm. Disponível em: <http://www.danielsenise.com/daniel-senise/home/>

[figura 90] Daniel Senise. *R. Silvio Romero, 34 DEZ/09 I*, 2009, impressão jato de tinta, resíduos e colagem em alumínio, 158x150cm. <http://gallery-32.blogspot.com.br/2010/02/daniel-senise-19-mar-14-apr-2010.html>

[figura 91] Daniel Senise. *Branco 2430 e Branco 462*. Exposição 2892, Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 2011.

Tanto a inscrição dos gestos quanto as coisas que circundam o suporte são suscetíveis de serem incorporadas, pois as qualidades mnemônicas desse último favorecem todo o gênero de depósito, de agregação. Esse plano desdobrado no chão é assim um plano de atração tanto para as ideias quanto para as coisas, fagocitando e inscrevendo aquilo que está em torno dele para dar corpo a um campo híbrido, para formar corpos híbridos. (GONÇALVES, 2005: 38)

Quando iniciei esses trabalhos, fui bastante influenciado por algumas obras do carioca Daniel Senise, em que o artista “imprime” pisos, geralmente de madeira, com um procedimento próximo ao da monotipia, em que é aplicada uma mistura de água e cola sobre a superfície do chão onde o tecido irá se aderir e depois ser retirado, carregando a informação dessa superfície – resíduos de verniz, poeira, sujidades, etc. [figura 88]. O artista utiliza essas impressões como palheta, construindo estruturas, ambientes e cenários vazios. Esse procedimento (como toda boa invenção) surgiu por acidente, quando, após retirar a tela preparada do chão, o artista se deparou com seus vestígios, os restos de tinta, os fragmentos de seu fazer impregnados no tecido. Além de espaço para imagens, suas pinturas registram a presença da ação do artista como resíduo que contamina e dá corpo às suas pinturas. O artista aproxima o resultado do procedimento de raptos de superfícies com a ideia de sudário ou “Sudário-Memória” (FARIAS; SENISE, 2006: 31). Nessas pinturas, Senise não pinta propriamente, no sentido de se munir de pincéis e tinta: suas superfícies são criadas, ou resgatadas, por um processo lento, cumulativo e gregário, que não depende somente de sua vontade, e sim das circunstâncias e informações que o tempo se encarregou de reunir. Senise aponta para a gravidade, para o decantar das experiências numa superfície complexa e autônoma, apossando-se dela, fazendo dela e com ela seu espaço de trabalho. Senise vale-se do vestígio de lugares, que, como impressão indicial, já são representações destes. Reconfigurando essa matéria-prima, obtém outro espaço, ilusório, por métodos e convenções de representação. Por pintar a partir de impressões, vestígios e resíduos de lugares, seja o de seu ateliê, seja de uma antiga casa, deixa ali o registro de uma passagem, de um tempo que não mais é, foi. Outro aspecto na obra de Senise que me é caro



[89]



[90]



[91]

é o emprego de silhuetas, principalmente em sua produção durante os anos 1990. Algumas são massas densas que, envoltas pela materialidade do “fundo mnemônico”, parecem flutuar sobre a materialidade do tempo. Nesse sentido, partilham a qualidade de indício do tempo, do corpo denso e opaco que se estende e se projeta, gerando um espaço. As silhuetas empregadas por Senise flutuam em um fundo residual “construído” pelo acúmulo de materiais dispostos e impregnados no chão, onde geralmente suas telas são preparadas.

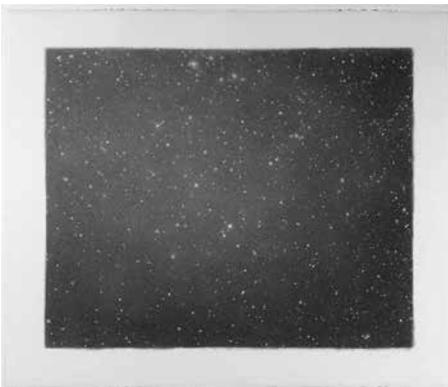
Em uma outra série de trabalhos, o artista deposita sobre o chão de seu ateliê fotografias desse mesmo local de trabalho. São imagens em grandes dimensões, de coloração esmaecida tendendo ao branco. Por um período, essas fotos revestiram o chão de seu ateliê, recebendo toda carga residual da feitura de pinturas e do trânsito do artista. Impregnou-se nessas imagens a presença do artista, que no seu dia a dia ocupa e usufrui desse local, o mesmo lugar presente nas imagens fotográficas [figura 90]. Há uma fusão do lugar sobre si mesmo, o espaço duplicado, praticado e marcado pelas passagens do artista. Esses trabalhos acompanharam as obras *Branco 462* e *Branco 2430*, na exposição *2892* realizada na Casa França em 2011 [figura 91]. Nessas obras, Senise utilizou dezenas de lençóis brancos que foram doados pelo artista ao Instituto Nacional do Câncer e a um motel. Os lençóis foram esticados e afixados em estruturas de modo a formar um corredor com paredões de tecido branco – de um lado, os lençóis doados ao hospital, do outro, os doados ao motel. Aqui não há a carga material que estamos acostumados a ver em suas pinturas, mas *Branco 462* e *2430* trazem de maneira muito aguçada uma relação icônica, em que vestígio e ausência são cruciais na sua poética. Tendo *nada* a ser visto, a não ser manchas sutis quase imperceptíveis, a obra resguarda em sua retórica vestígios latentes de dor e prazer, sofrimento e deleite – de 2892 vidas. Senise lida com espaços e lugares ausentes, pinta a ausência de imagens resgatadas de diferentes histórias, constrói um lugar a partir de outro que desaparece, porém é impregnado por um tempo corrosivo e inegavelmente presente. O que sobra são vestígios de imagens, de lugares e da presença do artista, ausência do outro.



[92]



[93]

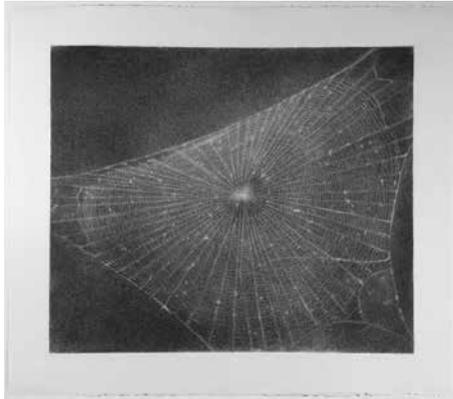


[94]

O que é dado a ver quando uma extensão do oceano encontra a superfície do papel, ou quando o solo do deserto se deposita de grão em grão do grafite, ou ainda quando uma teia de aranha é silenciosamente fixada no vácuo? Vija Celmins partilha dessas imagens numa série de desenhos de rigor e persistência, feitos a grafite ou pó de carvão sobre papel preparado com base acrílica. A pergunta “o que é dado a ver” parece inoportuna, uma vez que a excelência minuciosa desses trabalhos proporciona um silencioso e desconcertante impacto visual. Ainda insisto: o que se tem a ver além da imagem rigorosamente ofertada? E o que essas imagens representam enquanto desenho? Ou ainda, o que elas podem significar enquanto imagem?

Nos desenhos de oceanos e de desertos, como em *Untitled* [figura 92] e *Irregular Desert* [figura 93], a artista nos oferece complexas superfícies feitas do toque da mina de grafite do lápis de forma quase ritmada. O desenho de Celmins se faz pelas sombras. As ondas revoltas e o solo arenoso revelam-se pela oposição da luz vazia do suporte e da sombra materializada pelo grafite. Com o desenho, a artista busca uma união entre suporte e matéria, como se através dessas vagarosas texturas pudesse compreender o fenômeno da imagem. Como sombra, seu desenho se projeta. Como sombra, a imagem carece de um referente que a possua. De outra forma, quando Celmins reproduz imagens de céus noturnos, *Night Sky #19* [figura 94], ou teias de aranha, *Web #1* [figura 95], sua superfície avança para além da sombra, atingindo o vazio – vazio de matéria na imagem, massa negra que envolve o espaço ou os vãos entre cada fio cuidadosamente tecido. Os pontos de luz, estrelas e rede, são abertos e escavados pela borracha, numa espécie de inscrição às avessas. O vazio essencial é, novamente como oposição, o cheio material.

Celmins utiliza a imagem fotográfica como guia. O documento fotográfico permite-lhe ignorar a composição, o gesto expressivo, o acerto e o erro (GRANT; CELMINS, 2007). A fotografia é como um mapa a ser trilhado, um objeto e um objetivo a ser alcançado. A presença do documento e a “crença” na imagem fotografada acrescenta um distanciamento. São imagens no sentido estrito do termo. Interpõem-se. Imagens de difícil acesso, como fotos aéreas ou de



[figura 95] Vija celmins. *Web #1*, 1999, carvão sobre papel, 56,5x64,9cm. Tate-Scotland. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/>

página anterior:

[figura 92] Vija Celmins, *Night Sky #19*, 1998, carvão sobre papel, 57x67,3cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/artists/1048?locale=pt>

[figura 93] Vija Celmins. *Untitled (Ocean)*, 1977, grafite sobre base acrílica sobre papel, 25,4x32,7cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/artists/1048?locale=pt>

[figura 94] Vija Celmins. *Irregular Desert*, 1973, grafite sobre base acrílica sobre papel, 30,5x38,1cm. Tate-Scotland. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/>

satélites, que povoam e instruem nosso imaginário e páginas científicas, fazendo-nos crer sem ver. A fidelidade e paralisia do documento lhe permite a ação de reconstrução e desmistificação, interpela seu contato. Faz-se uma relação lacunar. O tempo se estende na passagem de um meio a outro. Novamente em oposição, o instantâneo do documento fotográfico é convertido em sucessões de horas, dias e até anos de insistência para fixação da imagem como desenho. Nesse espaço gerado pela manufatura, uma superfície é formada pela acumulação e sobreposição de tempos, momentos e investidas quase meditativas frente a imensidão vazia que a imagem propõe.

Como que querendo ressuscitar a imagem, Celmins experimenta e vivencia-a, tornando-a novamente imagem plana. A imagem sobrevive em seu ato aniquilador. Produzir uma imagem é edificar o túmulo, o corpo substituto de algo evanescente. Olhar a lápide é cultuar o que dela se desprendera, é atravessá-la, atingir o “vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 31). Diante desses desenhos, miramos o vazio.

O *negro* também indica um *vazio*. Os planos negros se abrem como buracos, ***infinitos buracos suspensos***. Espaços ocios dentro do plano esvaziado. Buracos negros onde a densidade da matéria e do olhar são atraídos e depositados. Para onde nos levam esses buracos? Como percebê-los com tal qualidade sendo eles planos inscritos com camadas de pigmento? Como algo pode ter peso estando suspenso? Ou, qual é essa força antigravitacional que faz flutuar?

Introduzindo um pensamento sobre o *peso*, Richard Serra (2014: 147) narra uma passagem de sua infância, em que presenciara a inauguração de um navio e essa memória o acompanha em suas reflexões. Serra descreve sua experiência, quando tinha apenas 4 anos de idade, diante do enorme navio revestido de metal e a sensação de vê-lo deslizando até se chocar com a água, momento em que “o navio havia passado por uma transformação: de um enorme peso morto para uma estrutura brilhante, livre, flutuante e à deriva” (idem). Essa *transformação* relatada por Serra parece-nos bastante propícia para pensarmos a transposição de imagens no desenho

como um meio onde as coisas se deslocam, colidem e se fundem como um *espectro*. Conforme afirma Flávio Gonçalves (2013: 103), “assim como um desenho, um espectro é o signo de uma ausência” e “a aproximação entre a ideia de espectro e os sistemas projetivos se dá nesse círculo de emanações de luz e de ausência de peso das coisas”.

A *suspensão* e as sombras negras podem gerar uma sensação ao mesmo tempo oposta entre peso e leveza das imagens representadas nos meus desenhos. Como formas isoladas e envoltas pela superfície do papel – pela qual também são constituídas – tendem a uma sensação de levitação. Em oposição, a densidade de seus corpos e do acúmulo elaborado do material e intensidade do negro atribuem-lhes certo peso. Quando desenhadas, essas figuras têm peso por uma densidade não gravitacional, a não ser quando a gravidade atua no atrito e na deposição do material na superfície durante sua feitura. Richard Serra (2014: 137) observa que “o peso de um desenho deriva não apenas do número de camadas de tinta, mas principalmente da forma específica do desenho”. A princípio, as figuras que desenho são originalmente objetos que “pesam” submetendo-se à gravidade, que estão fixos ao chão, possuindo um “volume” estanque. Atestam a inércia do objeto em contraponto com as formas da natureza em constante transformação. Por um lado, a imagem fotográfica – como a sombra – retira já o peso das coisas, atribuindo um caráter espectral de aparição. O desenho, por se tratar de uma construção material, traz o espectro dotando-o de densidade gerada pela resistência e pelo atrito.

Os procedimentos do desenho e o aspecto obscuro remontam a relação entre representação gráfica e a sombra. A sombra talvez seja o elemento que mais se aproxima de uma relação “sujeito-imagem” por sua relação indicial, como vimos. A sombra apresenta-se como porção circundada e circunscrita, densa e leve, turva, transparente e vazia. Evidentemente, sabemos que se trata da ausência ou obstrução parcial dos raios luminosos direcionados contra um corpo sólido. Contudo, a sombra parece-nos dotada de substância³⁰, uma porção de massa negra densa e ao mesmo tempo transparente – uma (trans)substância da imagem. Quase um elemento autônomo, se não fosse a necessidade de contato com seu referente. A sombra é como um *fenômeno gráfico*. Ocorre *entre*, está em suspensão; parece flutuar entre duas

30. Sobre os estágios de percepção da sombra, ver STOICHITA, Victor I. *A short history of the shadow*. London: Reaction Books, 1997, p. 29-41.

dimensões, dois mundos – o dos corpos que a projetam e o abismal que oculta tais corpos. A sombra se projeta, mas ao mesmo tempo parece nunca tocar a superfície: como substância desse mundo inatingível, é imagem por excelência. “Por ser tanto capaz de encarnar em si um mistério, metáfora de um conteúdo oculto, quanto de fazer o caminho inverso e indicar às claras sua origem, a sombra inspira a natureza projetiva do desenho” (GONÇALVES, 2013: 105). Assim, procedimentos gráficos aludem à sombra e à dialética presença/ausência na medida em que evidenciam essas oposições complementares, a dinâmica entre negativo e positivo, cheio e vazio.

As imagens em meu repertório podem referenciar a própria condição paradoxal inerente à *imagem* enquanto evocação de uma ausência por uma presença falha. No sentido de figuras esvaziadas de conotações claras, tornam-se desconcertantes objetos mudos. Indicam o *vazio*, apontam para um ser ausente, evocam o oculto. Nesse ponto, o aspecto de mistério, por vezes buscado e intensificado em minhas imagens, teria origem na própria condição de ausência que uma imagem possa ter. Tal aspecto corrobora a formação de uma atmosfera por vezes enigmática – o flerte com o mistério, enigma, ansiedade, incerteza, expectativa, melancolia, drama e temor –, o que não se dá a ver. Uma atmosfera de suspense que se dá por tensão, cujo desenlace não ocorre ou é inesperado. Retirar um fragmento de um circuito, de modo a ocultar-lhes seu passado e seu futuro.

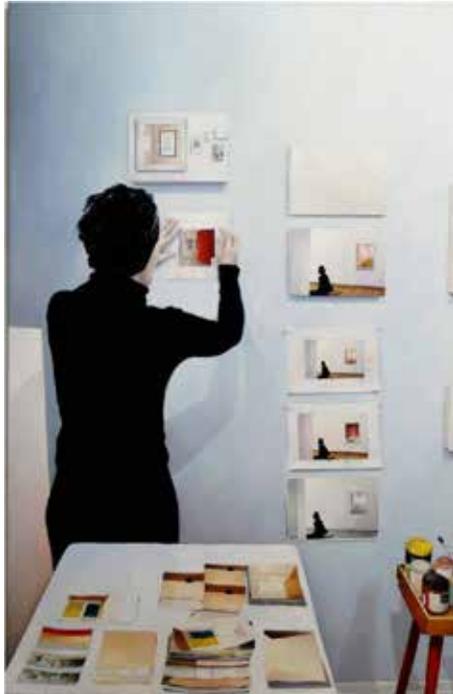
O deslocamento de uma imagem para o plano do desenho, para esse espaço em potência, confere certo grau de abstração ou mesmo estranhamento do representado. Em alguns de meus trabalhos, as figuras apresentam-se quase como silhuetas, com bordas e arestas bem definidas que delimitam um conteúdo turvo, denso, silencioso e sombrio, algumas vezes dificultado a apreensão direta e imediata do referente. A figura mais banal e familiar é envolta pelo mistério, pelo vazio desconcertante da representação. Põe-se em evidência o que não mais está ali. O familiar passa a causar estranhamento e torna-se *inquietante* justamente por sua proximidade com o íntimo, com o secreto, com o já visto (FREUD, 1996), agora posto em suspensão e atenção.

Em meu trabalho, como já dito, busco por imagens que, de certo modo, evidenciam aspectos intrínsecos à linguagem do desenho – a relação *entre* cheio e vazio, dentro e fora, negativo e positivo. Além do mais, essas imagens contêm a latência dos procedimentos empregados no meu desenho em particular – delimitação, contenção, estruturação, subtração. Desse modo, o motivo da obra é justamente aquilo que a constitui enquanto linguagem, meio de expressão. Há, assim, um ***voltar-se para si mesma***. Minhas imagens que se referem ao desenho, que, como *meio*, refere-se à ausência, ao vazio, que, por sua vez, e até certo ponto, constitui a ideia de *imagem*.

O crítico americano Clement Greenberg (2001), levantando a bandeira da pintura modernista, defendia – de uma maneira um tanto restrita – que as artes, em especial a pintura, deveriam direcionar seu interesse e plano de ação para aquilo que é intrínseco à sua linguagem. No caso da pintura, Greenberg considerava que os artistas deveriam se voltar para os elementos fundamentais da linguagem pictórica: a cor, a gestualidade, a qualidade das tintas e, sobretudo, ao plano bidimensional. Desse modo, a representação naturalista, a narrativa, a teatralidade e tudo que não correspondesse a seu campo deveria ser abortado. Estaria assim cunhado um sentido *autocrítico* da pintura.

Numa perspectiva distinta e mesmo oposta, a artista e pesquisadora Marilice Corona (2009) investiga os mecanismos de autorreferência da pintura, incluindo o ilusionismo, que vão para além da planalidade tautológica. A artista explora em sua obra, através de uma pintura naturalista e rica em detalhes, o entrecruzamento dos “espaços da pintura”, recorrendo ao recurso *mise en abyme*³¹. Corona, através desse recurso, replica a pintura dentro da pintura – a imagem dentro da imagem – colocando a representação pictórica em circularidade. As imagens da artista intercalam o que ela considera como sendo as *três instâncias da pintura: o espaço de produção, o espaço de representação e o espaço de apresentação*. O espaço de ateliê é representado como pintura no espaço expositivo, os *documentos de trabalho* da artista por

31. Sobre o recurso *mise en abyme*, ver a tese da artista: *Atorreferencialidade em território partilhado*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 2009.



[figura 96] Marilice Corona. *Espaço de Jogo - A Cópia*, 2010, óleo sobre tela, 190x126cm. Coleção da artista.

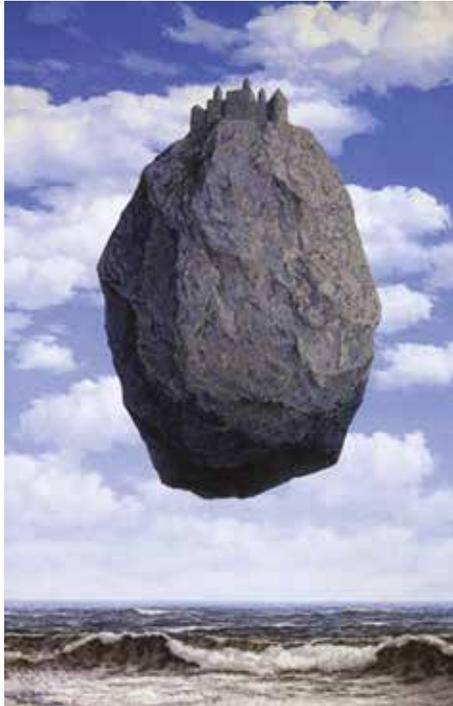
32. Como Pigmalião, amplamente investigado por Stoichita (1997), que esculpe um objeto ideal que ganha vida, e a vida que ele gera é em parte seu próprio ato escultórico.

vezes aparecem dispostos no espaço representado.

A autorreferência na obra de Marilice Corona não diz respeito apenas à pintura enquanto técnica e plástica; a pintura é colocada como assunto num todo, aludindo a aspectos históricos e culturais do modo de *ver* e *produzir* pintura – a maneira que vemos e aprendemos com uma educação do olhar através da pintura. É, de certa forma, as rebatidas entre o lançamento e recepção do olhar na imagem que formam um outro espaço da visão pela representação, e que também se torna recurso e assunto para a artista. Compreendendo a criação desse espaço e dos modos de ver como recursos de linguagem, a representação se assume como tal e representa a si mesma – autorreferente na medida em que autoconsciente.

Para tal feito, podemos trazer o trecho analisado por Victor Stoichita (2011) do filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, em que a personagem faz as vezes de outra, que, por sua vez, encena o papel de um outro espectro num intenso ciclo abismal. A partir dessa trama, Stoichita pinça algumas formas de construção de tais imagens nas cenas do filme, de modo que a própria linguagem cinematográfica seja replicada e posta em questão. De acordo com o autor, “em *Vertigo*, tal como na arte da fotografia e do cinema, o negativo é que é o original, e o positivo a contrafacção” (STOICHITA, 2011: 208). Essa observação apresenta o caráter “meta-fílmico”, de referência e apropriação do *meio*, em que o gesto criador faz-se presente na coisa criada.³²

Imagens que de alguma maneira referenciam os recursos de representação encontram substrato na obra do artista belga René Magritte. Segundo Suzi Gablik (1985), estudiosa da obra de Magritte, a pintura do artista não lida com identidades singulares e estáticas; suas imagens incorporam um processo dialético, baseado no paradoxo, que corresponde à instável e indefinível natureza do universo. O dinamismo fundamental das imagens de Magritte depende de uma exploração do campo livre de possibilidades, ou potencialidades, que estão fora do alcance do que é habitualmente apreendido. As pinturas de Magritte são uma tentativa sistemática de atrapalhar qualquer visão dogmática do mundo físico. Inserindo paradoxos conceituais, ele faz com que conclusões extraordinárias e improváveis sejam atribuídas a fenômenos ordinários.



[figura 97] René Magritte. *Le Château des Pyrénées*, 1959, óleo sobre tela, 200x145cm. Israel Museum. Disponível em: <http://www.english.imjnet.org.il/popup?c0=13316>



[figura 98] René Magritte. *La trahison des images*, 1929, óleo sobre tela, 60,3x81,1cm. Los Angeles County Museum of Art | LACMA. Disponível em: <http://collections.lacma.org/node/239578>

Em Magritte, a pintura não é um fim nela mesma, é um meio de formular proposições em que objetos pudessem existir com impacto e tensão. Para Gablik (*idem*: 123), a crise do objeto na obra do artista pode ser trazida de qualquer uma das seguintes formas: isolamento; modificação; hibridização; mudança na escala, posição ou substância; provocação de encontros acidentais; imagem dupla como forma de trocadilho visual; paradoxo, ou bipolaridade conceitual. O isolamento, ponto que mais nos interessa aqui, pressupõe que um objeto, uma vez situado fora do campo de seu próprio poder e removido a um campo paradoxalmente energético, será libertado de seu papel esperado, acarretando numa carga de enigma e mistério, do inesperado e do (ainda) desconhecido.

Outro recurso na obra de Magritte que diz respeito à evidência da inconsistência das imagens é a utilização da palavra escrita em algumas pinturas. Uma imagem é mais como outra imagem do que a coisa a qual representa. De acordo com Gablik (*ibidem*: 135), representações são imagens que funcionam muito da mesma forma que descrições verbais. Para que uma imagem represente um objeto, ela deve ser um símbolo para ele e deve o referir de alguma maneira. Somente semelhança não é o suficiente para estabelecer uma relação de referência, na verdade, representação é inteiramente independente da semelhança, já que quase tudo pode ser usado para qualquer coisa. Qualquer objeto pode ser chamado por qualquer nome. Como Magritte demonstrou, um nome pode substituir a imagem de um objeto – como na célebre *La trahison des images* [figura 98], uma imagem pode representar um cachimbo, mas a palavra não representa a imagem. Da mesma forma, quase qualquer coisa pode ser usada como signo, contanto que haja um acordo sobre seu uso, já que signos não têm um significado neles mesmos – seus significados vêm do acordo sobre seu uso. No sentido de desmistificar a representação, Magritte acaba por “mistificá-la”, acentuando sua condição de enigma e de imagem.

Podemos nos aproximar de outro artista belga, Michaël Borremans, cujo repertório iconográfico é formado por figuras que parecem feitas de cera ou porcelana, como bibelôs,



[figura 99] Michael Borremans. *The Conducinator*, 2002, lápis, aquarela, e tinta sobre cartão, 16,7x24cm

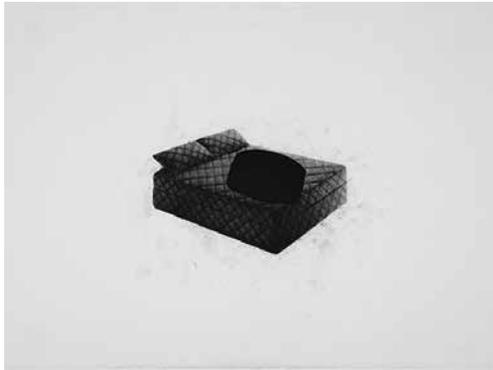


[figura 100] Michaël Borremans. *In the Louvre - The House of Opportunity*, 2003, lápis, aquarela e óleo sobre papel, 26,6x27,9cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/95598>

33. Nome popular de uma película de poliéster, semelhante ao acetato.

geralmente inseridas num fragmento de narrativa em ruptura, de enigmas e mistérios indecifráveis – um enigma salientado pela própria feitura de imagens na história da pintura. Mas, sobretudo, os desenhos do artista insinuam, além da carga enigmática que geralmente lhe é atribuída, um mecanismo translúcido do próprio gesto produtor de tais imagens. Seus desenhos revelam a estrutura de sua construção, valendo-se de papéis de segunda mão, como envelopes e cartões, dimensões reduzidas, manchas, grafismos, anotações, esboços e estudos dentro do desenho, que assume caráter de projeto. Aproximam-se, assim, de uma possível estética do desenho projetista, intimista e diretamente ligado ao imaginário particular de Borremans. Em muitos desses desenhos, as imagens remetem ao próprio ato de representar, de construir e de formar, como a presença de elementos como maquetes, miniaturas, ou objetos e figuras em escalas díspares, como presenças estranhas, quase incômodas, como um *voodoo* sem um alvo definido. Os desenhos de Borremans, por sua transparência processual e por sua escolha de figuras e elementos autorreferenciais, versam sobre a representação, aludem à força evocativa do substituto.

Essas e tantas outras questões aqui levantadas encontraram paridade com a produção da artista canadense **Sophie Jodoin**, da qual obtive conhecimento durante as investigações na pesquisa de mestrado. A obra de Jodoin é composta significativamente por desenhos de pequenos formatos, valendo-se de carvão, pastel e, às vezes, gesso sobre papel ou *mylar*³³. Seus desenhos são enigmáticos, quase perturbadores. A ideia de fragmento, que me é bastante cara, juntamente com o corte, é bastante evidente em suas imagens: interrupções abruptas na continuidade das figuras, como amputações e também sobras ou formas negras bastante delimitadas que se sobrepõem às figuras altamente detalhadas, provocando uma ruptura. Nas séries iniciais, de uma atmosfera violenta e desconcertante – ainda que silenciosa –, a artista explorava a imagem de corpos, máscaras, animais, anomalias e objetos de aparato para deficiências físicas, o corte aparece de maneira literal, como que passados por um bisturi,



[101]



[102]



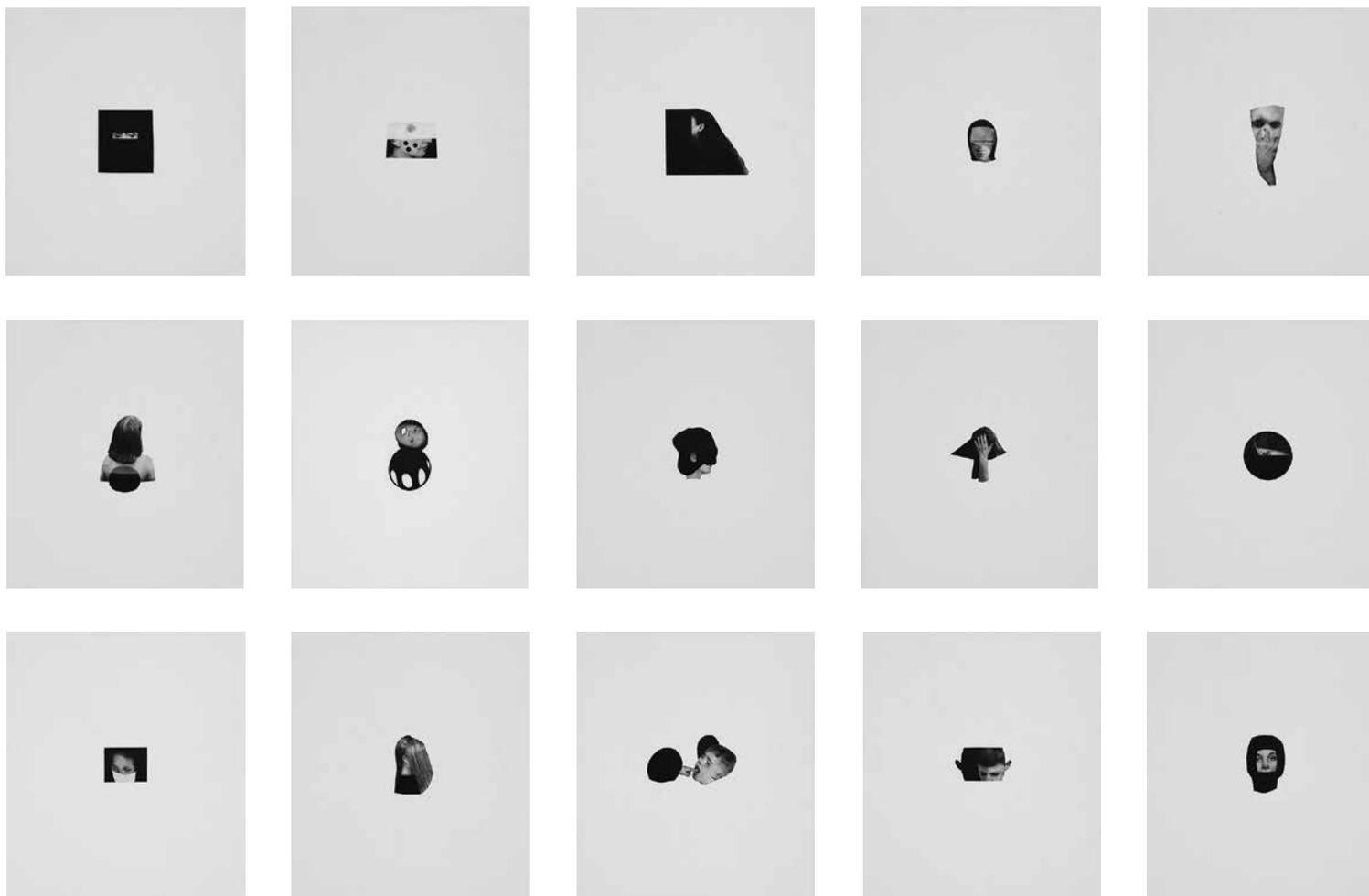
[103]

remendados, costurados. Rostos cobertos por capuzes negros ou manchados velam uma parte da figura, mas denunciam o fragmento – o fantasma. Aqui, a fragmentação das figuras e do próprio desenho reitera a ideia do (re)corte como transporte e colagem/montagem. Inclusive, Jodoin também trabalha a colagem de maneira tradicional (recortar e colar) em alguns trabalhos. É marcante na obra dessa artista um pensamento “coleccionista”, presente na situação do deslocamento e na repetição e na grade em situação de exposição. Muitas de suas séries de desenhos formam amplas coleções de fragmentos.

Em outras séries de desenhos, quando a representação da figura humana fica menos frequente, Sophie Jodoin trabalha com um imaginário menos violento e mais sutil, menos agressivo comparado às imagens mais explícitas, porém não menos desconcertantes. Pode-se dizer que as séries da artista passam de um *thriller* para o suspense. Objetos de uso cotidiano, como uma cama, sofás, cordas, cartas, utilitários e também fragmentos e estruturas de arquitetura passam a fazer parte do repertório da artista. Um silêncio desconcertante envolve as figuras. Esses objetos, representados em negro com rigor e detalhamento, tornam-se inquietantes fragmentos suspensos.

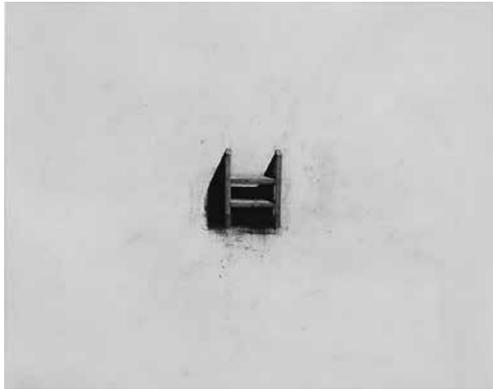
A obra de Jodoin não se dá “às claras”, ocorre na penumbra das emoções, na violência da incerteza diante de um enigma. As operações observadas de corte, deslocamento, transporte e isolamento põem em suspensão nossas apreensões habituais com esses objetos. Como pontuou Freud (1996), o inquietante, o perturbador e o que desperta medo encontra fundamento justamente no que há de familiar, no que reconhecemos diante do desconhecido. Tal aspecto corrobora a formação de uma atmosfera por vezes enigmática – o flerte com o mistério, o enigma, a ansiedade, a incerteza –, o que não se dá a ver.

Essas imagens encontram consonância na técnica do desenho; as imagens funcionam com tal potência muito em função da linguagem empregada. Por quê? O desenho como um gesto primacial, primitivo e ingênuo nas mãos da criança, outrossim preciso e incisivo nas mãos do projetista, ou intimista em diários calados, como fundamento da imagem, do pensamento



[figura 104] Sophie Jodoin.
Enclosed, conté sobre mylar,
 35,5x32cm

página anterior:
 [figura 101] Sophie Jodoin. *Tear 1*, pastel e carvão sobre papel,
 76x57cm
 [figura 102] Sophie Jodoin. *Tear 2*, pastel e carvão sobre papel,
 76x57cm
 [figura 103] Sophie Jodoin. *Tear 3*, pastel e carvão sobre papel,
 76x57cm
 Disponíveis em: <http://sophiejodoin.com/site/oeuvres-works/>



[figura 105] Sophie Jodin. sem título, pastel e carvão sobre papel, 38x48cm.
Disponível em: <http://sophiejodoin.com/site/oeuvres-works/>

e impulso criador transita com facilidade entre as camadas do imaginário até sua resolução material. Como muito se frisou até aqui, há uma relação estreita do desenho com a sombra. Com a obra de Sophie Jodoin não é diferente, seus desenhos por vezes nos levam para a dimensão oculta e *inquietante* das sombras e dali fazem aflorar o medo, a solidão, a angústia e a melancolia. Fecham-se os olhos, abre-se a lacuna, faz-se *suspense*.

As imagens que busco e utilizo como referência trazem estruturas e construções. Opto por trabalhar com coisas que beiram o banal, sem uma “autoria” bem definida. São coisas alheias, cotidianas, bastante vistas e facilmente assimiladas. Uma arquitetura de um prédio sofisticadamente monumental não desperta o mesmo interesse quanto uma arquitetura de uma casa de beira de estrada, e esta pode se tornar tão ou mais monumental de acordo com o modo como olhamos e o que fazemos com sua imagem, o que nela identificamos como potência. **A casa**, imagem que passou a ser um motivo predominante em meu repertório de imagens, pode ser vista aqui por sua potência metafórica, um elemento pelo qual pensar a linguagem do desenho e a feitura de imagens. Fotografei e reuni diferentes imagens de casas em diferentes situações. Casas populares, casas em estágio de construção, abandonadas ou mesmo assombradas. Num primeiro momento, fui atraído pelas superfícies do concreto e tijolos ou a segmentação da madeira, pelas aberturas negras de portas e janelas, pela interrupção nas bases, tanto pela vegetação que avançava quanto pela sobreposição de cercas e muros baixos. Além de fotografar, passei a coletar imagens que buscava (em fontes diversas, como *sites* de imobiliárias rurais, por exemplo), e reunir *frames* de filmes de horror que assistia e que, na maioria das vezes, tinham a figura da casa como tema e cenário principais. Nem todas as imagens colecionadas se tornaram ou se tornarão trabalho, mas fazem parte e constituem aquilo que vimos como sendo os *documentos de trabalho*.

De certo modo, as formas esquematicamente simplificadas e a possibilidade de ocupação, abrigo ou deposição se relacionaram com séries de desenhos desenvolvidos até então. Podem



[figura 106] *Rancho [zero]*, 2014, pastel sobre papel, 21x28cm

ser entendidas como desdobramento direto de trabalhos em que fotografei casas de máquinas e caixas d’água situadas em topos de edifícios, das quais desenhei algumas. A escolha dessas figuras ocorreu, num primeiro momento, pela associação e referência a trabalhos anteriores baseados em imagens de fragmentos de arquitetura isolados na folha de papel. Ao olhar o céu num dia nublado vi numa dessas “casinhas” uma particularidade e potencialidade de um desenho que poderia ser meu. A sensação de flutuação e recorte contra um “fundo” densamente claro e infinitamente plano (como ocorre em dias nublados na cidade de Porto Alegre) remeteu imediatamente a alguns modos de ver e operar o desenho: delimitação, isolamento, suspensão e evidência do plano de fundo [figuras 49; 107]. Tal conjunto de trabalhos, depois de serem expostos, levou-me a refletir sobre algumas questões de meu processo e, principalmente, sobre desenho ou uma possível concepção de desenho. De um ponto de vista prático, as pequenas dimensões atenderam uma necessidade de ver um conjunto mais numeroso de desenhos justapostos ou distribuídos em grade. Possibilitou também uma revisão dos métodos de trabalho – repetição e serialização, seleção, recorte e isolamento –, assim como as pequenas dimensões que refletem também a ideia de *fragmento*.



[figura 107] *CS*, 2013, pastel sobre papel, 21x28cm (cada)

A promessa vaga de abrigo e o abandono tornaram as casas coletadas tão inacessíveis quanto as casas-reservatórios suspensas nos topos dos prédios, ao mesmo tempo tão elementares quanto as casinhas esquemáticas dos desenhos infantis impostos nas escolas. Tanto as casas populares quanto os reservatórios dos edifícios trazem uma economia formal e um mínimo funcional. O mínimo necessário para sobrevivência. O mínimo ofertado como substituto no desenho. A imagem da casa talvez seja tão recorrente no desenho infantil devido a sua proximidade com o familiar, com o reconhecível, uma vez que “a criança (e o homem primitivo) não desenharam o que ‘vêm’, mas o que ‘conhecem’” (GOMBRICH, 1999: 8). Com isso, desejo atingir o ponto de que a imagem da *casa*, por sua recorrência que povoa e generaliza nosso imaginário e a sua ligação ao projeto arquitetônico e à construção, refere-se diretamente à prática e ao pensamento do desenho. A ideia de construção presente na imagem da casa e



[figura 108] *Re-search #1*, 2014, pastel sobre papel, 21x28cm



[figura 109] *Re-search #2*, 2014, pastel sobre papel, 21x28cm

34. Ilya Kabakov (1998), em uma passagem de *The man who never threw anything away*, observa um edifício em fase de construção estagnado há anos; olhando para ele, diz ser impossível diferenciá-lo das ruínas do antigo edifício que antecedeu seu lugar – se está sendo construída, desmantelada ou as duas coisas simultaneamente.

a recorrente potência como habitação e vivência funcionariam, assim, como uma referência ao espaço gerado pelo desenho. Já há na casa uma origem gráfica e projetual como potência latente.

Reconheço que a casa – ou imagem da casa – possa acarretar diversas interpretações, muitas vezes de cunho psicológico e psicanalítico. Entretanto, não é meu objetivo aqui tampouco interesse no processo de trabalho em tratar a imagem da casa a partir desses vieses. Grosso modo, as imagens de casas atuam, para mim, num outro plano de significação que não os relacionados a dados afetivos e/ou autobiográficos. A imagem da casa seria um elemento – talvez o mais bem-sucedido – de conexão entre a linguagem do desenho e a imagem autorreferente, no sentido que são projeção e construção. Esse dado, de construção e edificação de algo e de uma imagem familiar e facilmente reconhecível – mesmo que seja muitas vezes envolta por enigmas – corrobora como referência ao próprio ato de desenhar e produzir imagens, de construir representações. A *casa* carrega um pensamento de desenho. É a projeção e a construção materializada – a casa é ainda espaço de ocupação, um lugar, território de inscrição de passagens, vivências e memórias; um desenho edificado, por assim dizer. Deslocadas e isoladas, podem remeter à desapareição, ao oculto e ao rastro do que foi, do que não está; a própria ideia de fantasma presente na feitura de imagens. A imagem da casa pode ser ruína ou construção ao mesmo tempo.³⁴

A casa pode ser tanto sinônimo de abrigo quanto de abandono, de familiaridade e de mistério; uma forma elementar de deposição e recolhimento de memórias, percursos e assombros – uma vez que a “representação de uma casa não permite que um sonhador fique indiferente por muito tempo” (BACHELARD, 1993: 64). Nesses desenhos, é tênue a linha que distingue a construção e a ruína. Estar sob o efeito oscilante dessa fronteira sinuosamente dialética não seria, pois, uma questão fundamental da imagem?

Diante da finitude, é impossível evitar ou reverter o desaparecimento, quando perder é construir e conviver com uma ausência encarnada (e encantada). Há apenas uma tentativa frustrada de uma incubadora em estado vegetativo a que veneramos, ora esquecemos, redescobrimos: ***aquilo que chamamos imagem***.

A imagem oscila e se põe à distância. O que vemos por ela é nada menos que a própria distância. Ver uma imagem é perder e perder-se nela e por ela. Uma dupla perda, uma perda simultânea. A produção de uma imagem poderia ser entendida, então, como um gesto paradoxal e ambivalente, aniquilador e salvador, colocando em *suspensão* uma possível existência, abrindo uma dimensão oculta. Em parte, talvez seja justamente essa face oculta das imagens que nos pareça tão sedutora. Como Narciso que se deixa seduzir pela imagem que reflete como espelho (DUBOIS, 2008: 140-146) – não qualquer imagem, sua própria, seu reflexo desconhecido trazido da profundidade das águas, da dimensão oculta da sombra. Pela (sua) imagem Narciso é envolto, abraçado, beijado... engolido. Mergulha no vazio da imagem, experimenta sua própria ausência. Ao perder-se por uma imagem, Narciso torna-se também imagem – uma flor que guarda sua (in)existência. Há um risco que corremos (e queremos) ao fitar uma imagem – a face oculta de olhos sedutores que nos petrifica como efeito de Medusa: “o fascínio e a repulsão, a sedução e o medo, ambos selados no gozo mortífero do contato impossível” (idem: 147).

De maneira arriscada, podemos falar da imagem como *vazio, lacuna, fresta, fissura*. A tentativa de triunfo sobre o fim, a perda e a morte como retenção através de imagens se esgota na medida em que miramos o vazio imposto pela ausência fatídica. Então, essa transposição de imagens entre mídias distintas que traduzo em meu trabalho acarretaria em uma extensão dessa ausência, dessa distância, da lacuna gerada pela imersão nas sombras das coisas, “assumindo-se como fetiche de algum objeto perdido” (BUCHLOH, 2009: 195).

A eterna dialética das imagens produz em si um efeito de enigma e mistério. É constante a oscilação entre duas dimensões, entre distância e substância, velar e revelar. De oscilar, vacilam. São insuficientes. Há uma prepotência nas imagens, uma arrogância e uma autoridade sedutora

que tenta camuflar sua incompetência e insuficiência como presença. A morte da imagem (ou morte na imagem) estaria relacionada a um processo de “esvaziamento”. Poderíamos dizer que uma imagem morre quando ela não mais evoca, quando a falta que outrora carregava passa a ser um excesso. A queda da imagem ocorre, assim, quando a possuímos, ou melhor, quando ela nos possui, carrega-nos para dentro de si, para dentro desse *vazio*, dessa dimensão oculta, de modo que a preenchemos. A imagem se encerra quando nos tornamos parte dela, no sentido em que o que nos constitui (como seres dotados de memórias e afetos) é refletido ou nos é devolvido através da imagem. Assim, a imagem *nos olha* com olhos moribundos na medida em que a suplantamos com nossa própria existência ou a certeza de nossa inexistência futura (DIDI-HUBERMAN, 1998; 2011).

O que vemos é (só pode ser) a distância. A distância entre a mão e sua marca gravada no espaço. Uma distância incalculável, perdida. Quando o corpo da imagem – o rastro visível, o substituto imperfeito – não aponta para nada além de um *vazio* desconcertante, suspenso e flutuante, a que ela indica senão à sua própria condição de falta e aos seus mecanismos de corporificação? “Tornada imagem, instantaneamente, ei-la [a coisa] tornada a inapreensível, a inatural, a impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento” (BLANCHOT apud. DIDI-HUBERMAN, 2011: 41). Uma imagem recai sobre si mesma. Como algo paradoxal, a imagem oscila entre a presença e a ausência, entre o fabricado e o imaginado, entre a satisfação do viver e a lamentação da perda. Por fim, a imagem faz-se saudade.

considerações finais

As questões levantadas e reunidas ao logo desse texto apresentam-se não como soluções, mas como potencial, projeções e possibilidades de atuação. Buscando, assim, pela “engrenagem” que rege e movimenta minha produção artística, esse estudo procurou manter-se rente ao processo de trabalho em ateliê. O fazer foi o principal fornecedor de indagações e indicador de caminhos trilhados e descobertos, mesmo que muitas vezes pareçam incertos, inseguros, sombrios e nebulosos. Localizar e formular questões que se desprendam do processo requer certo distanciamento, o que se apresenta como desafio na realização de um estudo em poéticas visuais. Acredito que a pesquisa em poéticas visuais deva manter certa maleabilidade ao tangenciar o processo de criação sem enrijecê-lo, portando-se flexível às reordenações do processo de trabalho. Restringir a produção artística em detrimento da reflexão teórica e textual seria empobrecer, senão anular, seu potencial de descoberta. Assim, fez-se indispensável a observação, descrição e problematização dos procedimentos, métodos e ações desempenhadas durante o processo de instauração dos trabalhos práticos. A partir desse mecanismo, o processo criativo torna-se verbalizável, abrindo-se às possibilidades de reflexão.

Manter-me conectado ao que circunda meu espaço de trabalho, bem como às coisas que despertam os sentidos, oferece pistas para compreensão e articulação de algumas questões sobre o fazer artístico – nesse caso, através da análise dos *documentos de trabalho*. Mais do que os objetos e imagens a que se atribui valor, a força do *documento de trabalho* está nas ideias, no pensamento que cria essas relações e se transfigura em hábito. Assim, o *documento de trabalho* é impalpável, instável e oscilante. Por vezes, escapa-nos ao tentarmos apanhá-lo num todo. O “sentido” contido no *documento* e na obra, que nos instiga e nos mantém trabalhando, é de longe uma certeza, um dogma ou mito. Na medida em que nos aproximamos, ele – o sentido – entra em combustão, evanesce, fragmenta-se novamente. A instauração de séries de trabalhos, de coleções de objetos e imagens, e os registros verbais ou visuais das ideias talvez sejam maneiras de solidificar, materializar esse *sentido* do fazer presente no *documento*. O *documento de trabalho* – que é documento da obra e do pensamento do artista – inscreve o processo e a prática, mas é, em sua natureza, ideia, hábito e experiência do sensível.

Diretamente ligada à questão dos *documentos* está a relação com o fotográfico, tanto como ocorrência operacional – meio de apropriação e arquivamento – quanto como representação. A imagem fotográfica como *documento de trabalho* configura-se para mim como “meio do caminho”, um intercessor entre a fonte obscura e o desprendimento do desejo pela imagem. Torna-se material de consulta e parte constituinte de um processo criativo, levando concomitantemente a uma acumulação de informações visuais. O uso da imagem fotográfica é, assim, recurso de retenção e portabilidade de “motivos desenháveis” – é meio de escolha e projeção do desejo de “vir a ser”. Há, durante o processo, a constituição de espaços de transposições entre o exterior e o arquivo, entre a coleção e o projeto, entre a imagem-matriz e a imagem “transfeita”. É, ainda, modo de ver e registrar, nas experiências externas, formas de pensar e operar o desenho. Um desenho pode estar numa casa, numa pilha de tijolos ou no canto de uma sala. A imagem fotográfica possibilita, através do que *indica*, a ação autorreferente neste terreno movediço onde as ideias e desejos se depositam. As imagens que encontro e

guardo são como um filtro de metáforas para a representação, analogias do desenho. Reunidas, dispõem-se ao uso e à transformação e transposição – a imagem que é abatida e retorna como latência em um outro desenho.

Os procedimentos empregados junto do contato e formação dos *documentos de trabalho* são parte das estratégias de construção e concepção dos meus trabalhos. As ações, regras e métodos desenvolvidos não se restringem a soluções técnicas, delas partem conceitos que refletem na obra e na sua abordagem reflexiva. O desenho, compreendido como meio autônomo e autorreferencial, permite que todas as estratégias de construção permaneçam visíveis e retidas na superfície, no fundo *infinito* e *flutuante* onde as ideias e percursos se depositam. Todas as investidas e desvios, as ideias e a invenção das táticas de operação constituem um pensamento de desenho. Assim, um bom desenhista é um bom estrategista.

A partir do meu processo de trabalho, busquei refletir sobre a linguagem do desenho de maneira mais ampla. O que no desenho é tido por fundamento é trazido a partir da observação dos meus trabalhos e das minhas escolhas práticas e conceituais. De uma das principais ações desempenhadas em meu processo, o isolamento – como um *campo operatório* –, resulta uma série de observações acerca do desenho como projeto, seleção e ordenação e do desenho como depósito e território fértil. A presença evidenciada do plano de fundo remete à dinâmica do fenômeno gráfico, do cruzamento de duas densidades que constituem o desenho. Ao mesmo tempo, o plano de fundo indissociável da inscrição se guarda como uma reserva, um vazio em potência. A linearidade das formas em meus desenhos se dá como recorte, em que a linha não surge do traçado espontâneo, mas da divisão entre os planos, das fronteiras – “cortar é desenhar uma linha, separar, fazer uma distinção” (SERRA, 2014: 138). A ideia de *suspensão* gerada pelos meus métodos de desenho permeou o pensamento em várias instâncias do processo. O contato que temos com as imagens se dá de maneira *suspensa*, em que a imagem interrompe o contato direto e proporciona uma relação outra com o mundo pela distância. A transposição *entre* meios de representação pode ser compreendida como suspensão e forma de esvaziamento.

Compreendo, em meu trabalho, o esvaziamento em diferentes instâncias do processo. Essa ideia estaria presente na subtração e restrição gerada pelo isolamento, excluindo o entorno do objeto representado na imagem de referência, evidenciando o espaço vazio do suporte, voltando a atenção para a figura suspensa desenhada. Nesse estágio, seria o esvaziamento uma forma de subtração e seleção. Em seguida, viria o esvaziamento como sensação ou impressão diante do desenho gerado por esse procedimento subtrativo. A imagem flutuante circunscrita pela ausência de atividade em seu entorno traria a ideia de lacuna, paralisia e estranhamento. Por fim, um esvaziamento em nível metafórico, fruto das relações de feitura e escolha de tais imagens – motivos que conotam uma ideia ou sensação de ausência, abandono ou isolamento, intensificado por esses procedimentos.

A sombra, como fenômeno e ideia, foi por vezes solicitada de modo a relacionar ou compreender o desenho a partir de sua qualidade espacial e sua relação com os materiais utilizados. A sombra é vista como marca e índice da presença do homem que se relaciona com a marca no desenho. A origem mítica do desenho é resgatada através da sombra, que também a configura como signo da ausência. Há a relação da sombra com o fotográfico, que se dá como índice sem atrito. Há ainda o flerte com o mistério, a morte, a melancolia, o oculto – o lado negativo de uma forma negativa.

A questão acerca da imagem – *o que é uma imagem* – dilatou-se ao longo desse período, impregnando todas as etapas e momentos do trabalho. Questões que permanecem obscuras e apresentam-se como fissuras sombrias, em que a linguagem é incapaz de penetrar. Diante da imagem, dá-se um mistério e um *fascínio* com veemente “poder de assombração”. Nesse *fascínio*, que nos instiga a ver, produzir e pensar *imagens*, vê-se “não a coisa, mas sua distância. E nossa própria solidão que daí resulta. É uma distância paradoxal, uma dupla distância [...] de onde a imagem retira sua própria potência” (DIDI-HUBERMAN, 2011:29). Desse modo, pode-se dizer que, em meu processo de trabalho, o motivo não esteja nos objetos, mas na distância *da e pela* imagem, numa relação fantasmática (e fantasmagórica).

Sendo um momento de mergulho nas próprias questões – e pesadelos – do processo de trabalho enquanto prática, a construção da dissertação se apresenta como um *lastro*, um ponto de equilíbrio, que faz flutuar e oscilar entre a borda e as profundezas, sem deixar que se emerja por completo ou se afunde e se perca. Em uma pesquisa em poéticas visuais, falar sobre o próprio trabalho, verbalizar o processo é insuficiente. Há uma busca muitas vezes frustrante por transbordar a margem inatingível do processo de criação artística. Uma operação que, assim como uma imagem, é insuficiente. Creio não se tratar de uma “compreensão” das distâncias, fissuras e cisões do gesto criador, mas de trazer esse gesto enquanto essência e/ou potência para mais perto da margem. A inscrição das interrogações que acompanharam esse trabalho e suas conexões exigem, também como a imagem, certo distanciamento. Uma distância suficiente para que possamos enxergar nossa sombra com clareza e nitidez, não tão próximo a ponto de cobri-la com nossas mãos, nem tão distante que a torne desfocada e rarefeita.

referências

ABREU, Leandro Pimentel. *O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções*. Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BADIOU, Alain. *Drawing*. Disponível em: <http://lacan.com/symptom12/?p=65> Acesso 17/10/2015.

BELTING, Hans. *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia* In: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, CISC, São Paulo, julho/2006 N. 08.

_____. *Por uma antropologia da imagem*. In: Concinnitas, ano 6, volume 1, número8, julho 2005. p. 65-78.

BÉNICHOU, Anne. *Esses documentos que são também obras...* In: Revista Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Peinture et Graphisme, De la peinture ou le signe et la marque*, In: La Part de l'oeil, n. 6: dossier le dessin. Bruxelles, 1990, p. 13-15.

BERGER, John. Draw to that moment In: *The Sense of Sight: writings*. New York, Vintage Books, 1993. (Livre tradução de Flávio Gonçalves)

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico* In: Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_19#dossie>
- CATTANI, Icleia. *O desenho como abismo* In: Revista Porto Arte, Porto Alegre, v.13, n.23, nov. 2005.
- CHIRON, Eliane. *Desenhar: uma prática do lacunar* In: Revista Porto Arte, Porto Alegre, v.13, n.23, nov. 2005.
- CORONA, Marilice. *Autorreferencialidade em território partilhado*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 2009.
- CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX, In: CHARVEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Disponível em: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-foI_es-002-Atlas.pdf Acesso 15/09/2015.
- _____. *De semelhança a semelhança* In: Alea, vol.13, no.1, Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2011.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 11. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- FARIAS, Agnaldo; SENISE, Daniel. *O vazo chinês* In: Daniel Senise. Catálogo de exposição. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.
- FEEDBERG, David. Imitation and its Discontents In: *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange*. Akten des XVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Berlin, 1992, ed. Thos. W. Gaehtgens, Berlin, 1993.

FLAKS, Fabio K. *A representação do vazio no cotidiano*. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA/USP, São Paulo, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão* (livro eletrônico). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em: http://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/elogiodamao_07 Acesso: 21/04/2015.

FREUD, Sigmund. O inquietante, 1919 In: História de uma neurose infantil. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270.

GABLIK, Suzi. *Magritte*. New York: Thames and Hudson, 1985.

GODOY, Vinícius Oliveira. *O que o desenho nos propicia?* In: Revista Valise, Porto Alegre, v. 3, n.5, ano 3, junho de 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) *Las lecciones del dibujo*. 3ª. ed. Madrid: Cátedra, 2003.

GONÇALVES, Flávio. *Através*, In: Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013 <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41369/26209>>

_____ *Um olhar de través*, In: MARTINS COSTA, C.; JOHN, R. (orgs). Vektor. Novo Hamburgo: Ed. FEEVALE, 2009

_____ *Um percurso para o olhar: o desenho e a terra* In: Revista Porto Arte, Porto Alegre, v.13, n.23, nov. 2005.

_____ *Uma visão sobre os documentos de trabalho*. Panorama Crítico, #2, Agosto/Setembro de 2009a Disponível em: <http://www.panoramacritico.com/002/artigos.php#art1>

GONZÁLES FLORES, Laura. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

GRANT, Simon; CELMINS, Vija. *Thinking Drawing*. Tate Etc. issue 9, 2007. Disponível em <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/thinking-drawing>

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HERZOG, Vivian. *Desenho: reservatório de vestígios*. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 2011.

KABAKOV, Ilya. The Man Who Never Threw Anything Away In: *Ilya Kabakov*. London: Phaidon Press, 1998, p. 99-103 (Livre tradução de Flávio Gonçalves)

KYRIAKAKIS, Geórgia. O desenho como matriz, In DERDYK, Edith (org.) *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

LICHTENSTEIN, J. Do disegno au dessin, In: STREKER, Marc (org.). *Du dessein au dessin*. Bruxelas: Ed. La Lettre Volée, 2007, p. 15-24. (Livre tradução de Marilice Corona).

MELLO, Ricardo. Arquivamentos e imersões. Disponível em <http://www.ricardomello.org/> Acesso: 25/10/2015

MESQUITA, Ivo. *Daniel Senise: ela que não está*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

MONDZAIN, Marie-José. *What does seeing an image mean?* In: Journal of Visual Culture, 2010 9:307 Disponível em: <http://vcu.sagepub.com/> Acesso: 31/03/2014.

NAVAS, Adolfo Montejo. A iminência (ou os espaços imaginários de Eduardo Haesbaert) In: *Última cena*. Catálogo de exposição. Porto Alegre: Bolsa de Arte, 2011.

PENONE, Ruggero. O território do lápis: Evoluções do desenho no contexto internacional que precede a arte povera In: *Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

PRATES, Katia. A imagem rarefeita: entre o vazio e o infinito. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 2011.

RANGEL, Marcela; SUED, Eduardo. *Variações da cor preta e negra na pintura de Eduardo Sued*, In: ARS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, São Paulo: ECA/USP, v. 7, n. 14, 2009.

RICHTER, Gerhard; FRIEDEL, Helmut. *Atlas*. New York: D.A.P., 2006.

RICHTER, Gerhard. Notas, 1964-1965. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SERRA, Richard. *Richard Serra: Escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.

STOICHITA, Victor I. *A short history of the shadow*. London: Reaction Books, 1997.

_____ *O efeito Pigmalião*: Para uma antropologia histórica dos simulacros. Lisboa: KKYM, 2011.

TANSEY, Mark. Notes and comments In: DANTO, Arthur C. *Mark Tansey*: Visions and revisions. New York: Harry N. Abrams, 1992. (Livre tradução de Richard John)

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.