

PASSAGENS ENTRE TEMPOS INFINITOS

| PEDRAS, IMAGENS E IMPRESSÕES |

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

PASSAGENS ENTRE TEMPOS INFINITOS
| PEDRAS, IMAGENS E IMPRESSÕES |

PORTO ALEGRE
2023

ALINE DE LIMA MORAES

PASSAGENS ENTRE TEMPOS INFINITOS

| PEDRAS, IMAGENS E IMPRESSÕES |

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de concentração Poéticas Visuais – Desdobramentos da Imagem.

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

PORTO ALEGRE

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Moraes, Aline de Lima
Passagens entre tempos infinitos | pedras, imagens
e impressões | / Aline de Lima Moraes. -- 2023.
106 f.
Orientadora: Katia Maria Kariya Prates.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. Pedra. 2. Litografia. 3. Imagem. 4. Processo. 5.
Tempo. I. Prates, Katia Maria Kariya, orient. II.
Titulo.

ALINE DE LIMA MORAES

PASSAGENS ENTRE TEMPOS INFINITOS

| PEDRAS, IMAGENS E IMPRESSÕES |

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de concentração Poéticas Visuais – Desdobramentos da Imagem.

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

Banca examinadora:

Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (CEART/UDESC)

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

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

PORTO ALEGRE

2023

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de mestrado que me permitiu dedicação integral à pesquisa em Porto Alegre.

À minha orientadora, Profa. Dra. Katia Maria Kariya Prates, pela generosidade, sensibilidade e confiança.

À Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos, Profa. Dra. Helena Araújo Rodrigues Kanaan e Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf, pela oportunidade de interlocução.

Ao Museu do Trabalho de Porto Alegre.

À minha mãe e minha avó, por todo o apoio.

RESUMO

Passagens entre tempos infinitos | pedras, imagens e impressões | é uma pesquisa em Poéticas Visuais, que procura abordar a pedra e suas passagens de estados no tempo e no espaço por meio da litografia e da gravura. O trabalho prático concentra-se em propostas artísticas que lidam com o tempo infinito das imagens contidas nas pedras procurando formas possíveis de serem gravadas a partir da minha percepção do visível e do invisível. Compartilho passagens de investigação sobre a imagem com o pensamento de Jean-Luc Nancy, Georges Perec e Jacques Derrida.

Palavra-chave: Pedra; Litografia; Imagem; Processo; Impressão; Tempo.

ABSTRACT

Passages between infinite times | stones, images and impressions | is a Visual Poetics research which seeks to approach the stone and its passages of states in time and space through lithography and engraving. The practical work focuses on artistic proposals that deal with the infinite time of the images contained in the stones, looking for possible ways to be engraved based on my perception of the visible and the invisible. I share passages of research on the image with the thinking of Jean-Luc Nancy, Georges Perec and Jacques Derrida.

Keywords: Stone; Lithography; Image; Process; Print; Time.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 | *Biblioteca de pedras* | *Steindruck München* | 2020. Acervo pessoal. | p. 15
- Figura 02 | Michael Heizer, *Double Negative*, 1969. Moapa Valley. | p. 18
- Figura 03 | *Fóssil* | *Druckwerkstatt Berlin* | 2018. Acervo pessoal. | p. 19
- Figura 04 | Robert Rauschenberg, *Glacier (Hoarfrost)*, 1974. *Solvent transfer on fabric with pillow*. 304.8 x 188 x 14.9 cm. | p. 23
- Figura 05 | Paula Almozara, *Ciel, Céu, Sky*, Fotogravura, 2015. | p. 25
- Figura 06 | Aline Moraes, *Anamnese*, Litografia, 29 x 36 cm, 2018. Acervo pessoal. | p. 27
- Figura 07 | Aline Moraes, *Anamnese*, Litografia, 26 x 40 cm, 2018. Acervo pessoal. | p. 27
- Figura 08 | Aline Moraes, *Remoinhos e Contratempos*, Litografia, 25 x 55 cm, 2018. Acervo pessoal. | p. 28
- Figura 09 – Aline Moraes, *Remoinhos e Contratempos*, Litografia, 29 x 47 cm, 2018. Acervo pessoal. | p. 28
- Figura 10 | Aline Moraes, *Anamnese*, Litografia, 24 x 42 cm, 2018. Acervo pessoal. | p. 29
- Figura 11 | Aline Moraes, *Anamnese (exposição)*, 2018. Acervo pessoal. | p. 29
- Figura 12 | Aline Moraes, *Zeit*, Litografia, 37,5 x 50 cm, 2018. Acervo pessoal. | p. 30
- Figura 13 | Aline Moraes, *Zeit*, Litografia, 37,5 x 50 cm, 2018. Acervo pessoal. | p. 31
- Figura 14 | *Graining a stone* | *Druckwerkstatt Berlin* | 2018. Acervo pessoal. | p. 33
- Figura 15 | *Graining a stone* | *Druckwerkstatt Berlin* | 2018. Acervo pessoal. | p. 33
- Figura 16 | *Druckwerkstatt Berlin*, 2018. Acervo pessoal. | p. 34
- Figura 17 | *Biblioteca de pedras* | *Steindruck München* | 2020. Acervo pessoal. | p. 37
- Figura 18 | Aline Moraes, *Lo-shu*, (detalhe), Litografia, 20 x 20 cm, 2020. Acervo pessoal. | p. 40
- Figura 19 | Aline Moraes, *Ruído de fundo*, Litografia, 20 x 28 cm, 2020. Acervo pessoal. | p. 41
- Figura 20 | Aline Moraes, *Mãos negativas*, Litografia, 21 x 34 cm, 2020. Acervo pessoal. | p. 42
- Figura 21 | *Mãos positivas* | *Steindruck München* | 2020. Acervo pessoal. | p. 44
- Figura 22 | Aline Moraes, *Grão*, Monotipia, 21 x 29 cm, 2021. Acervo pessoal. | p. 45
- Figura 23 | Aline Moraes, *Grão* (detalhe), Monotipia, 20 x 20 cm, 2021. Acervo pessoal. | p. 48
- Figura 24 | Aline Moraes, *Pedra-mármore*, Fotografia, 2021. Acervo pessoal. | p. 50
- Figura 25 | Aline Moraes, *Pedra-mármore*, Fotografia, 2021. Acervo pessoal. | p. 51
- Figura 26 | Aline Moraes, *Pedra-mármore*, Fotografia, 2021. Acervo pessoal. | p. 52
- Figura 27 | Aline Moraes, *Pedra-mármore*, Fotografia, 2021. Acervo pessoal. | p. 55
- Figura 28 | *Atelier* | Museu da Gravura Cidade de Curitiba | 2021. Acervo pessoal. | p. 56
- Figura 29 | *Atelier* | Museu da Gravura Cidade de Curitiba | 2021. Acervo pessoal. | p. 56
- Figura 30 | *Atelier* | Museu da Gravura Cidade de Curitiba | 2021. Acervo pessoal. | p. 57
- Figura 31 | *Atelier* | Museu da Gravura Cidade de Curitiba | 2021. Acervo pessoal. | p. 58
- Figura 32 | *Atelier* | Museu da Gravura Cidade de Curitiba | 2021. Acervo pessoal. | p. 58
- Figura 33 | Raquel Stolf e Helder Martinovsky, *Frames de pedra-fantasma [vagante]*, 2013-2016. | p. 61

Figura 34 | Simon Starling, *Archaeopteryx Lithographica*, Lithograph, 56 x 76 cm, 2008. Edition Copenhagen. | p. 63

Figura 35 | Aline Moraes, *Procura-se pedra*, Proposição, 2022. Acervo pessoal. | p. 64

Figura 36 | Franz Erhard Walther, *Grosse Papierarbeit. 16 Luftschlüsse (Large Paper Work: 16 Air Enclosures)*, 1962. Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: Hartmut Seidel. | p. 67

Figura 37 | Franz Erhard Walther, *Shifting Perspectives*, 2020. Haus der Kunst. Fotografia: Aline Moraes. | p. 68

Figura 38 | Tom Friedman, *1000 Hours of Staring*, Olhe no papel, 82,6 x 82,6 cm, 1997. | p. 70

Figura 39 | *Alma de flores* | Museu do Trabalho de Porto Alegre | 2022. Acervo pessoal. | p. 73

Figura 40 | Atelier | Museu do Trabalho de Porto Alegre | 2022. Acervo pessoal. | p. 74

Figura 41 | Keld Helmer-Petersen, *Frameworks 1 Window*, 1972. Photogravure. 30 7/10 x 23 3/5 in | 78 x 60 cm. | p. 76

Figura 42 | Aline Moraes, *Infinito*, Litografia / *Frottage*, 16 x 23 cm, 2022/2023. Acervo pessoal. | p. 77

Figura 43 | Richard Serra, *Rambles*, 2022. | p. 78

Figura 44 | Aline Moraes, *Sem título* (detalhe), Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal. | p. 79

Figura 45 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal. | p. 80

Figura 46 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal. | p. 81

Figura 47 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal. | p. 82

Figura 48 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal. | p. 83

Figura 49 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal. | p. 84

Figura 50 | Aline Moraes, *Sem título* (detalhe), Litografia, 2023. Acervo pessoal. | p. 86

Figura 51 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 70 x 100 cm, 2023. Acervo pessoal. | p. 87

Figura 52 | Atelier | Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul | 2023. Acervo pessoal. | p. 88

Figura 53 | *P.E.* | Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul | 2023. Acervo pessoal. | p. 89

Figura 54 | Aline Moraes. *Sem título*, Litografia, 70 x 100 cm, 2023. Acervo pessoal. | p. 89

Figura 55 | Aline Moraes. *Sem título* (detalhe), Litografia, 29 x 38 cm, 2023. Acervo pessoal. | p. 90

Figura 56 | Aline Moraes. *Sem título*, Litografia, 29 x 38 cm, 2023. Acervo pessoal. | p. 91

Figura 57 | Aline Moraes, *Sem título*, Monotipia, Dimensões variáveis, 2023. Acervo pessoal. | p. 93

Figura 58 | Aline Moraes, *Sem título* (díptico), Monotipia, Dimensões variáveis, 2023. Acervo pessoal. | p. 94

Figura 59 | *Sedimentações* | Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul | 2023. Acervo pessoal. | p. 95

Figura 60 | Aline Moraes, *Infra*, Fotografia, 2023. Acervo pessoal. | p. 96

Figura 61 | Aline Moraes, *Infra*, Fotografia, 2023. Acervo pessoal. | p. 96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO | p. 11

TEMPO I | p. 14

1.1 Impressões | p. 16

1.2 Pedra | p. 19

1.3 Processos | p. 21

| Atelier I | Museu da Gravura de Curitiba | Solar do Barão | p. 22

| Erro e acaso | p. 23

| Anamnese | p. 25

| Atelier II | *Druckwerkstatt* | *Kunstquartier-Bethanien Berlin* | p. 30

| Imagem instantânea | p. 32

| Atelier III | *Steindruck München* | p. 35

| Notas sobre a distância | p. 38

| Desaparecimento | p. 39

| **Entre** espaços | p. 41

| Notas sobre o ruído de fundo | p. 45

| Ação I | p. 45

TEMPO II | p. 49

2.1 Deslocar | p. 53

| Memórias gravadas | p. 56

| Notas sobre um tempo | p. 59

2.2 Infraordinário | p. 60

| Ação II | p. 64

TEMPO III | p. 66

3.1 Espaços | Branco | p. 69

| Odisseia do espaço | p. 72

| Atelier IV | Museu do Trabalho de Porto Alegre | p. 77

3.2 Espaços | Preto | p. 86

| Atelier V | Instituto de Artes | UFRGS | p. 92

| Aparecimento | p. 92

MOVIMENTOS | p. 97

REFERÊNCIAS | p. 100

GLOSSÁRIO | p. 104

INTRODUÇÃO

A pesquisa *Passagens entre tempos infinitos: pedras, imagens e impressões* parte da construção de imagens que emergem da pedra em processos litográficos, buscando fluxos de tempos infinitos a partir das sedimentações da pedra.

Pedras litográficas quebradas, pedras encontradas e pedras de interesse que já não tem mais vida funcional para a técnica são utilizadas para pensar impressões, gravações. Pedras encontradas, materiais enferrujados, o grão do abrasivo, podem ser usados para construir imagens e seus desdobramentos.

A pedra é uma matéria da natureza das rochas, um corpo duro, sólido e bruto. Pedras preciosas, pedras comuns, cada pedra tem sua particularidade, cada pedra guarda sua energia, cada pedra guarda memória. Fragmentos dessa matéria podem ser lapidados e impressos. Me interessa a pedra e seus estados de transformação, as camadas de imagens que emergem e suas passagens de estados no tempo e do tempo. Pensar a gravura e as possibilidades de gravar imagens, seja ela apenas no aparecimento de um rastro, seja ela uma passagem marcada no tempo.

Busco apresentar a produção anterior ao mestrado a partir da minha primeira impressão dentro do atelier de litografia e de algumas importantes residências artísticas que me fizeram chegar ao meu objeto de estudo: a pedra.

Granitar, desenhar, acidular, imprimir, granitar novamente, através de um trabalho de repetição nas pedras, construo imagens, sendo um estudo que se dá no tempo. A rocha sedimentar levanta pensamentos sobre o tempo, tempo geológico. Quantos tempos cabem em uma imagem? Se antes eu pensava o que imprimir e por que imprimir, neste momento reconsidero meu próprio lugar diante das pedras. “A existência do artista no tempo vale tanto quanto o produto final”. (SMITHSON, 2006, p. 197).

Em “Uma sedimentação da mente: projetos da terra” o artista Robert Smithson reflete sobre o valor do tempo, artista e tempo, assemelhando o próprio cérebro a uma rocha que sofreu erosão de onde se vazam ideias. Penso nesse vazamento de ideias, mente e matéria, uma queda, um retorno ao estatuto da imagem e do atelier. Por muito tempo estive dentro de um atelier, um espaço específico de métodos de impressão; a pedra calcária estava lá no atelier do Museu da Gravura da Cidade de Curitiba – Solar do Barão. Uma pedra fixa, tombada pelo

patrimônio histórico municipal, impossibilidade de deslocamento. “Quando as fissuras entre mente e matéria se multiplicam em uma infinidade de lacunas, a ateliê começa a desabar...”. (SMITHSON, 2006, p. 191). O atelier se torna um espaço-tempo mental de construção de imagem, matéria de vida em meus projetos.

Portanto, na abertura das infinidades de lacunas proporcionadas pela experiência dos processos da gravura, encontro as pedras em trânsito. Há um deslocamento de corpos entre Curitiba, Alemanha e Porto Alegre que apresento em três partes da dissertação, como blocos de pedras-mármore, na qual coloco como *TEMPO I*, *TEMPO II* e *TEMPO III*, uma tentativa de seguir o tempo linear que acabou se entrecruzando. Há um glossário no fim do texto para consulta de termos técnicos da litografia.

O primeiro capítulo, *TEMPO I*, abordo questões técnicas da pesquisa em litografia, apresento a pedra como um meio para construir imagens, transmitindo as sensações de estar em um lugar desconhecido. Esses tempos também são camadas de pensamentos; sedimentações da mente no espaço e tempo do mestrado. Levanto algumas passagens com pensamentos do filósofo francês Jean-Luc Nancy sobre o rastro, vestígio e sobre imagem, um cruzamento a partir das marcas observadas nas minhas imagens e nas pedras.

O segundo capítulo, *TEMPO II*, apresento o final do primeiro ano do mestrado, período de transição do ensino remoto para o presencial. Os espaços dos ateliers se encontravam fechados e sem políticas públicas de acesso, ou seja, em pausa no trânsito do tempo. Mostro o retornar ao espaço e ao lugar de origem das pedras, compartilhando os processos. Nesse momento, procurava uma transposição, queria fragmentos de lugares de passagens. Ao assistir o curta-metragem da escritora Marguerite Duras, *Les Mains Négatives* (1979), fui atraída pelas palavras, pelo lugar de passagem, imaginando o momento da gravação das mãos sobre a parede de pedra na caverna e tendo a sensação de uma urgência de novas experiências, um retorno para algum lugar de origem.

Muitos dos pensamentos dos autores se cruzam com a gravura e a imagem, como de Georges Perec e alguns artistas que trabalham com a questão do cotidiano e do banal, introduzindo o conceito de *infraordinário* e inserindo pequenas notas sobre o ruído de fundo ou sobre a distância que cruzam o fluxo dos pensamentos.

O último capítulo, *TEMPO III*, reúne trabalhos que ainda reverberam, trabalhos produzidos no segundo ano do mestrado, onde o retorno presencial ocorreu definitivamente e a mudança de Curitiba para Porto Alegre desenvolvendo a pesquisa em dois ateliers de litografia na cidade de Porto Alegre. Meu olhar passa das imagens na pedra para as imagens da pedra, apresento a pedra em si a partir da construção de imagens impressas em relevo, uma nova rota das passagens e deslocamentos da pedra.

Durante a pesquisa, os objetos de estudos se modificaram e movimentaram o pensamento sobre aspectos da imagem e passagens de tempos nos trabalhos artísticos apresentados. O amadurecimento das ideias ocorreu através de encontros entre as experiências dos ateliers.

MOVIMENTOS, é a parte onde levanto algumas reverberações sobre os processos inconclusos, imagens presentes no *TEMPO III*, onde ocorre o desaparecimento da imagem na superfície, novas formas de pensar a imagem. Para o seu desenvolvimento, busquei no *inframince* de Marcel Duchamp abordar sensações do ínfimo, um encontro com o desconhecido novamente.

Os processos desta pesquisa não têm um fim, mas um caminho aberto. O movimento nos leva a um outro lugar. As imagens passam a surgir nos percursos e nos deslocamentos entre formas e matérias visíveis e invisíveis, através do infraordinário. Percebo a pedra como uma fonte de vida e de energia. As memórias gravadas em seu interior e exterior se revelam pelo movimento, pelas passagens entre infinitas correlações no tempo.

Tempos infinitos são tempos que aparecem em coexistência, percebo a pedra como instrumento de passagem desse tempo, encontro em suas camadas a memória perdida que retorna em outro espaço e tempo a partir de imagens impressas.

As pedras se apresentam como imagens, ganham vidas. O infinito se encontra na passagem dessas imagens no momento de contágio, na ação da granitação, onde ocorre um transe entre matérias e corpos distintos. Os tempos são atravessados, as imagens se encontram em um ciclo sem fim, percebidas como uma marca na superfície da pedra, um rastro de um tempo material ou imaterial que deseja voltar e que fica. São imagens que são transformadas progressivamente, seja por uma percepção ou pela ação do tempo na matéria gravada.

TEMPO I



Figura 01 | *Biblioteca de pedras* | *Steindruck München* | 2020. Acervo pessoal.

1.1

IMPRESSÕES

Ao entrar em um atelier de gravura, os ruídos foram me encantando, não sabia o que iria encontrar, queria estar naquele espaço, sentir todas as sensações que aquele lugar poderia proporcionar, experimentar a tinta offset, depositar a tinta sobre a mesa e ouvir os ruídos até perceber qual era o ponto certo da tinta para impressão. Procurava a experiência.

Não havia silêncio no atelier, todos os tipos de barulhos estavam lá. Havia um encontro entre sons industriais e da natureza. Os cheiros dos materiais, os diversos tipos de ácidos, o som do atrito das pedras e da água no tanque de granitar¹, as marcas de corte de papel nas superfícies. Os artistas que estavam presentes naquele lugar costumavam dizer palavras específicas dos processos técnicos que pareciam impossíveis de desvendar.

Eu estava ali porque queria fugir da saturação das imagens no mundo, queria prolongar o instante de se produzir uma fotografia, queria também estar em outro tempo. A única certeza que eu tinha era a vontade de ter a pedra como matriz, manipular uma matéria da natureza, algo mágico poderia emergir dali e foi nesta atmosfera que o encantamento foi surgindo.

A pedra é minha matriz, utilizo conceitualmente a litografia, uma técnica rara e carregada de métodos, para construir imagens, impressões experimentais. A litografia, cuja origem etimológica *lithos*, "pedra" e *graphein*, "escrever", é uma impressão planográfica e impressão química, pois seu princípio básico é a relação entre água e gordura. Aplicam-se os materiais sobre a pedra em uma sequência, na qual a gravação da imagem é realizada. Desta forma, a pedra guarda memória, os rastros e os vestígios aparecem sob sua superfície com água, semelhança informe de sobreposição do passado e do presente.

Começo pelo meio, pelo caminho percorrido, através dos movimentos infinitos dos processos litográficos e da gravura, busco nas camadas da pedra um meio para retornar imagens invisíveis no tempo e no espaço. Imagens que estão guardadas na pedra calcária. Assim, aproveito o processo de apagamento da imagem anterior

¹ Granitar ou Ponçar é a ação de limpeza da imagem anterior da pedra.

como uma tentativa de trazer de volta tempos perdidos, tempos que se atravessam e constituem uma nova vida à imagem.

Quando penso no início de um trabalho artístico, penso num tempo não-linear, onde fragmentos de memórias se contaminam. Percebo que estou no meio, no processo, em um eterno processo; início e fim não fazem parte do meu processo artístico quando trabalho com a pedra litográfica. O processo de construção da imagem é o meu trabalho, onde as imagens são um fluxo de vida contínuo. As imagens apontam para outras vidas, outros tempos, outras lembranças.

A primeira coisa que me atraiu na pedra foi seu tempo de duração. Por ser reutilizada infinitas vezes no processo litográfico, ocorre uma morte da imagem original da pedra. Esta imagem fica na sua sedimentação e nos seus processos químicos, até um dia chegar a hora do seu retorno. A partir disso, penso o infinito nessas passagens e camadas do tempo, onde a imagem não tem fim, acabam se tornando anacrônicas através de seu tempo, uma suspensão da imagem.

Desta forma, durante o processo, percebo um tempo que não se encerra, incalculável, que não tem limite, na água que transborda pela pedra, no transporte de uma pedra sob a outra para dar lisura, no branco que não é branco, na superfície que carrega fósseis, marcas e outras contaminações do tempo na sua formação.

Danço com a pedra formando o símbolo ∞ para o apagamento da imagem que nela foi colocada para que possa ser substituída por uma outra. Mas seria um apagamento? Ou poderia ser um aparecimento da imagem? Me perco nesse meio, não sei o que vem antes ou depois. Experimento uma ação com a pedra que me leva para o erro e o acaso, são as etapas dos processos metodológicos na litografia: reproduções de movimentos, repetições de ações.

No livro *La Leçon du miroir - Imprécis de l'estampe* de, Gerard Titus-Carmel (1992, p.12), ao abordar sobre a pedra litográfica, o autor comenta que desenhar na pedra litográfica é desenhar para o esquecimento. Depois do desenho, a pedra fica estranhamente limpa e arrumada, como se não sentisse nenhum esforço, apenas parecendo disponível para servir indefinidamente, exceto uma possível marca a danifica, que a atravessa a condena irrevogavelmente ao silêncio. A pedra, pesada, brilhante em suas bordas como a madeira de um velho corrimão é constantemente reutilizada, reparada, remodelada. Assim, a memória da obra desaparece, desgastada com o desenho no lento atrito do granulado.

Para o autor, há também algo de descompassado em trabalhar neste espaço perpetuamente remoto entre a presença instantânea da pedra – pedras – e a perspectiva imponderável e distante do primeiro aparecimento da imagem. Assim, a litografia é “um pequeno traço na areia, tendo em vista a sensação inebriante da precariedade do desenho que aspira à certeza – ou à segurança – de seu fim: a prova. De teste: como se a qualquer momento pudesse ou devesse ser tarde demais” (TITUS-CARMEL, 1992, p. 12).

Essa passagem me faz pensar nos diversos tipos de tempo na gravura, em específico, na litografia penso no tempo da pedra, na formação do universo. Lembro que quando procurava uma pedra para trabalhar no Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Solar do Barão, logo no começo da minha pesquisa, perguntei para a orientadora do atelier de litografia Maria Lucia de Julio, o que seria aquele espaço na pedra, um buraco profundo, seguindo uma linha irregular. Ela me respondeu que fazia parte de sua formação e sugeriu que eu mergulhasse naquela fenda. Acho que acabei nem notando mais os fragmentos estavam presentes lá e somente agora, com a pesquisa do mestrado, percebo que mergulhei e ainda estou mergulhando naquela ausência de matéria contendo muita presença de vida.



Figura 02 | Michael Heizer, *Double Negative*, 1969.
Moapa Valley.

Double Negative, 1969 (Figura 02) do artista Michael Heizer está em exibição 24 horas por dia, 7 dias por semana, 365 dias por ano. É uma obra que está localizado no Vale de Moapa, Nevada/USA. Uma das obras *land-art* que ainda continua presente no tempo. Uma imagem, uma abertura, algo que foge do padrão do olhar. Penso que a imagem deve conter algo informe, que faz com que encontremos presença lá, algo não por completo, não nítido, que nos constitui através tempos da nossa memória, um estudo do tempo.

1.2

PEDRA

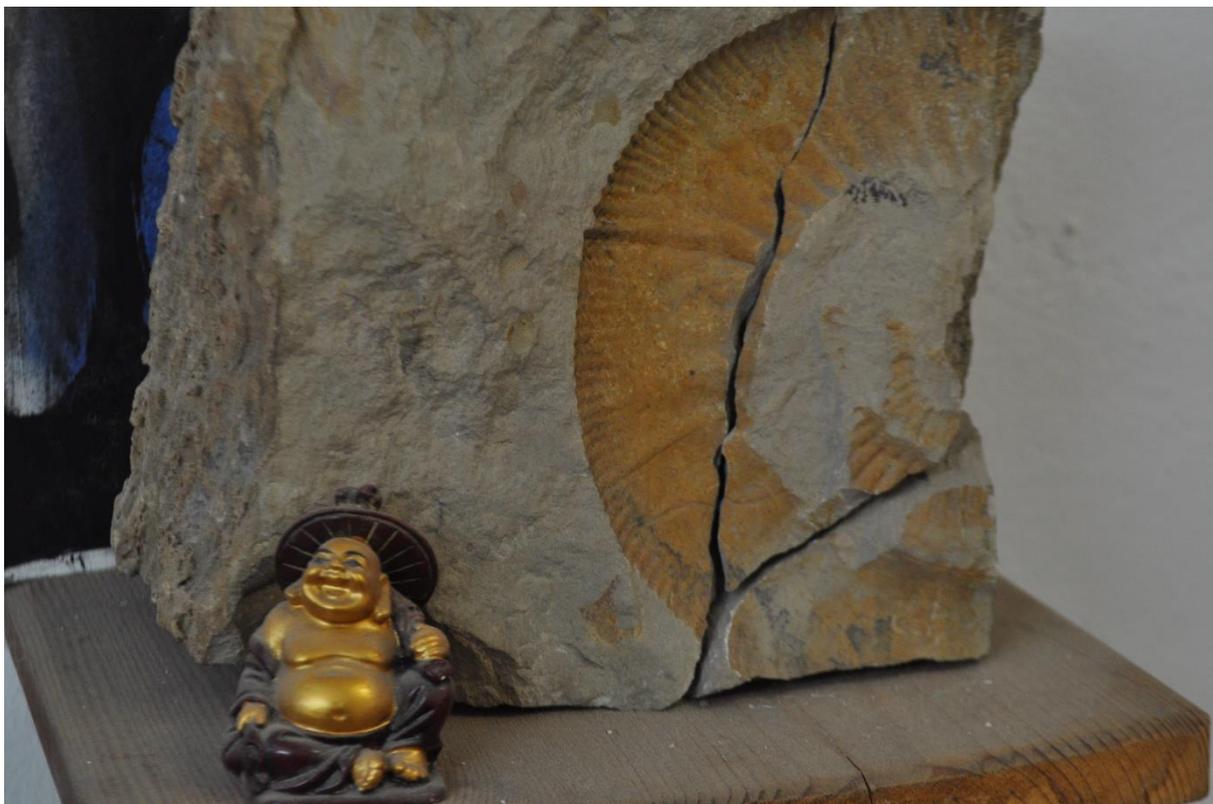


Figura 03 | Fóssil | *Druckwerkstatt Berlin* | 2018. Acervo pessoal.

150 milhões de anos atrás, um arquipélago, uma pedra. A pedra natural Solnhofen é o calcário mais denso e duro (97% CaCO_3) do mundo, formada em muitas camadas no fundo do Mar Jurássico (*Thetys*) com depósito ou rocha

sedimentar. *Thetys* é o nome da deusa grega do mar. A Europa era um arquipélago de ilhas, separadas uma das outras por estreitos e enseadas rasas. Na margem se desenvolveu uma plataforma carbonatada, consistindo em esponja microbiana e recifes de corais. O sul dos Alpes Frankonian foi a região onde o calcário Solnhofen foi depositado.

Altos níveis de sal e baixa saturação de oxigênio restringiam o desenvolvimento da vida. *Plattenkalke*, surgiu da zona mais profunda, perto do fundo do mar, onde concentrava-se águas hipersalinas enquanto a zona superior permitia a vida.

Tempestades tropicais, animais vivos também foram arrastados para a zona do fundo hipersalina, morrendo imediatamente cobertos por uma fina lama de cal que era depositada na plataforma carbonática, formando as camadas de calcário, cada camada representava um evento de tempestade. Um fóssil, uma parte petrificada de um corpo (Figura 03).

A cor de cada pedra indica sua dureza e qualidade, pedras da cor cinza escuro e cinza claro são mais duras e permitem desenhos com mais detalhes e as de tons amarelados são as mais comuns e se desgastam com maior facilidade. Quimicamente, as pedras litográficas da melhor qualidade contêm aproximadamente 94 a 98% de carbonato de cálcio e dióxido de carbono. Os restantes 2 a 6 por cento de matéria estranha são compostos principalmente de sílica, ferro, manganês e óxido de alumínio. Por causa de sua porcentagem extremamente pequena de impurezas químicas, a pedra pode absorver gordura ou água.

O carboneto de silício é um composto cerâmico de silício e carbono. Na litografia, esse composto se chama *carborundum* é usado para granular a pedra, no momento de limpeza da imagem na pedra, movimentos circulares são realizados, formando o sinal do infinito.

O carboneto de silício é um componente inorgânico formado a partir da ligação entre um átomo de silício e um átomo de carbono (12% de caráter iônico) com coordenação tetraédrica e massa específica de 3,20 g/cm³. Sua forma natural é conhecida como moissanita, mineral transparente extremamente raro, descoberto em 1905 por Henri Moissan em um meteoro no Arizona, EUA. O mineral encontrado na natureza não é utilizado na indústria, mas sim pelo mercado de joias e é conhecido como pseudodiamante ou imitação de diamante.

1.3

PROCESSOS

Em 1798, o ator e dramaturgo Aloys Senefelder inventou a litografia. Por volta de 10 anos antes, entre 1787-1788 existiam ações similares com a gravação na pedra. As experiências do alemão Simon Schmidt foram de sucesso, imprimindo mapas usando o ácido nítrico nas partes expostas, ambos estavam pensando inicialmente a partir de linhas da gravura em relevo. Desta forma, Senefelder fez seus experimentos na mesma linha e descobriu que a pedra absorvia o material gorduroso do desenho, nela as linhas não precisavam estar fortemente marcadas como na gravura em relevo.

Ele nasceu em Praga em 1771, no dia 6 de novembro, em uma casa na *Rycerska Street*, onde existe agora um mercado no local da casa. Sua mãe era lavadeira e seu pai ator. Estudou direito na Academia Real de Munique e, após a morte do pai, aos 19 anos, Senefelder deixou a Academia e se juntou a um grupo de atores para fazer o que amava e ajudar sua mãe. Senefelder queria ganhar dinheiro vendendo suas peças, mas os custos de impressão eram altos demais para que ele pudesse publicá-las.

Sua invenção foi provocada por sua necessidade de publicação barata e rápida de suas peças. Como editores não estavam interessados em cooperar com ele, então ele decidiu publicar suas peças por conta própria. Embora quisesse copiar seus textos em placas de cobre, aço e zinco, os métodos pareciam muito caros.

Durante a impressão nas placas de cobre, ele costumava misturar as tintas em um pedaço de pedra que havia encontrado perto de sua casa. Então, um dia sua mãe pediu que ele anotasse a lista de roupas lavadas e, como não havia papel e caneta, anotou a lista na pedra. Mais tarde, quando ele tentou lavar a lista, parecia que o traço não absorvia a água. A partir disso teve a ideia de usar a pedra como matriz para publicação de peças. A pedra que encontrou perto de sua casa foi o início da impressão plana. Senefelder usou ácido nítrico para gravação da imagem na pedra. O ácido nítrico ainda é o ácido mais popular usado em litografia.

Senefelder traçou as regras mais importantes da litografia. Depois de muitos experimentos, usou a diluição de goma arábica para proteger áreas da pedra contra a absorção da tinta, inventando as primeiras tintas e lápis litográficos. Também

elaborou a primeira impressora. Sua impressora era diferente daquelas de impressão convexa e côncava. A prensa de Senefelder era baseada em fricção e pressão simultâneas. As técnicas de transferência (autografia) foram, em sua opinião, suas invenções mais importantes na tecnologia litográfica. Ele também tentou criar pedra litográfica artificial e a invenção é descrita em detalhes no livro completo da litografia *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey* em 1818. Publicações posteriores do livro foram impressas por ele mesmo em litografia.

| ATELIER I | MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA | SOLAR DO BARÃO |

Durante minhas experiências no atelier de litografia do Museu da Gravura Cidade de Curitiba entre os anos de 2014 e 2019, localizado em edifício tombado pelo patrimônio histórico, o erro sempre esteve presente. Muitas vezes a imagem impressa não saía do jeito que esperava, mesmo seguindo um método e realizando repetições exatamente como os orientadores do atelier me indicavam.

Em um dia de trabalho no Museu da Gravura, estava separando as pedras para o processo de apagamento da imagem, chamado “granitar”. Ao usar o grão de número 80, uma numeração que deixa a superfície da pedra mais aberta para eliminar a gordura da imagem anterior, antes da completa eliminação, percebo algo, uma imagem não recorrente, uma marca.

Imediatamente percorri o olhar sobre a pedra até seu interior onde se encontrava uma pequena estrela, por instantes achei que fosse algo ilusório devido à ação quase mecânica de se granitar uma pedra, porém, lembrei dos fantasmas. Aquela estrela e outros pequenos elementos não queriam abandonar a superfície da pedra. Uma pequena marca entre os fluxos do movimento, essa foi minha primeira imagem sobrevivente. Lembrei de Aby Warburg² e suas imagens sobreviventes e naquele momento percebo o tempo das imagens.

² Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas de Georges Didi-Huberman.

“O passado é um fio do qual a experiência se serve para tecer sua teia” (GONÇALVES, 2018, p. 91), comenta o artista Flávio Gonçalves em um texto sobre o trabalho de pesquisador na universidade que me fez atentar para meus Documentos de Trabalho³. Retorno ao passado, buscando as marcas, os traços que me levaram a pensar as imagens e como se constituem.

A fotocópia é um meio que utilizo no meu trabalho, gosto da estética preto e branco e a imagem carregada de ruídos, uma imagem aparentemente *lo-fi*⁴ possuindo baixa qualidade, todavia, podemos encontrar em seus detalhes um outro universo. Utilizo o xerox para transferências de imagens para a pedra, processo muito utilizado pelo artista Robert Rauschenberg (Figura 04). Diferente de seu trabalho, nunca realizo interferências no xerox na pedra, gosto de ver as reações dos ácidos que, mesmo transferindo, sempre acabam se tornando uma outra imagem no processo final.



Figura 04 | Robert Rauschenberg, *Glacier (Hoarfrost)*, 1974.
Solvent transfer on fabric with pillow
304.8 x 188 x 14.9 cm

³ Documentos de trabalho é um estudo dos elementos materiais e imateriais que assumem parte significativa no processo de formalização de uma produção em arte e da constituição dos modos de operar, proposto por Flávio Gonçalves.

⁴ *Low-fi (Low-fidelity)* baixa qualidade.

Não parto de um início, mas de um meio-início, a inauguração dos meus pensamentos sobre o erro e o acaso começa a partir de transferências de imagens para a pedra na litografia. Passo a trabalhar com fotocópias de fotografias, modificando para preto e branco a imagem e utilizando impressão a laser para que a gordura da tinta seja absorvida na superfície da pedra.

Realizo a transposição da tinta do papel para a pedra através de três produtos químicos: thinner, acetona e querosene, coloco muita pressão na prensa e, mesmo assim, as imagens falham, surgindo um buraco branco, talvez por uma falta de pressão, uma ratora⁵ estragada ou a pedra desnivelada. Quando o clima do ambiente está quente, a pedra se comporta de uma maneira diferente, tudo tem que ser muito rápido, a pedra seca rápido, ela tem que estar sempre úmida, talvez tenha sido essa a falha.

Queria somente ver como a fotocópia ficava na pedra sem interferência de um desenho, mas a recorrência do erro na transferência ocorreu por um tempo. Separei todas as impressões, as provas de estados e, com o tempo, elas foram fazendo sentido, fui incorporando e admirando este erro, repetições de erros através do acaso dos materiais encontrados.

Então, estas vivências me motivaram a experimentar e repensar a utilização da fotocópia, além das muitas camadas não só de cor, mas de técnicas: a litografia com serigrafia, impressão offset, impressão jato de tinta e alguns toques de pintura ou outros elementos inseridos, construindo camadas de tempos sobrepostas.

Quando trabalho com gravura, penso que estou trabalhando com o tempo, pois a matriz carrega uma história. Temos que seguir um ritual para que as coisas funcionem bem, temos que esperar, dar tempo à pedra para reação dos ácidos, cada ambiente influencia as condições da pedra, cada quantidade de gordura depositada traz um tipo de reação.

O que me levou a pensar nas imagens fotográficas da artista-pesquisadora Paula Almozara (Figura 05) em sua série *Sky* de fotogravuras e imagens de paisagens capturadas. Olhamos com uma outra perspectiva imagens do nosso dia a dia em tons fantasmagóricos, imagens de sua memória que reverberam em nossa imaginação.

⁵ A pedra é colocada sobre a superfície plana da prensa litográfica que desliza sob a pressão de uma trave chamada ratora.

Ao olhar essa fragmentação e os espaços em branco, me transporto para um filme, um filme das minhas memórias, memórias compartilhadas, como se aquela imagem tivesse movimento, em cada camada um fragmento de um tempo.



Figura 05 | Paula Almozara, *Ciel, Céu, Sky*, Fotogravura, 2015.

| ANAMNESE |

ANAMNESE (do grego *ana*, trazer de novo e *mnesis*, memória), processo que ocorre através do múltiplo, da reprodutibilidade de rastros invisíveis que podem ser tornados visíveis novamente.

Em 2018, tentando explorar outros caminhos, fui selecionada para o III Concurso de Arte Impressa promovido pelo Goethe-Instituto Porto Alegre (Figura 11), sendo contemplada com uma residência artística no *Druckwerkstatt im Kulturwerk des BBK Berlin (Kunstquartier-Bethanien)*, em Berlim, Alemanha.

Penso em uma transposição de memórias, sobreposições e repetições de infinitas imagens e apresento pequenos fragmentos de memórias colecionadas para a exposição na galeria do Goethe-Instituto Porto Alegre. São arquivos resgatados, processos experimentais de construção da imagem a partir de fotografia, escrita, vídeo e som. Busco nessas imagens de lugares-comuns diluir limites, através de uma estruturação de trabalhos que tenha outras formas de apresentação.

O deslocamento da cidade de Curitiba onde morava para Porto Alegre durante a montagem da exposição (Concurso de Arte Impressa do Goethe-Instituto Porto Alegre), me fez ter a certeza de que era este caminho que deveria seguir. Com a experiência de visitar exposições na cidade e conhecer trabalhos no campo da gravura, me senti ligada por alguns trabalhos de artistas-pesquisadores, tais como Paula Almozara, Hélio Ferverza e Vera Chaves Barcellos - comissão de minha seleção no concurso.



Figura 06 | Aline Moraes, *Anamnese*, Litografia, 29 x 36 cm, 2018. Acervo pessoal.

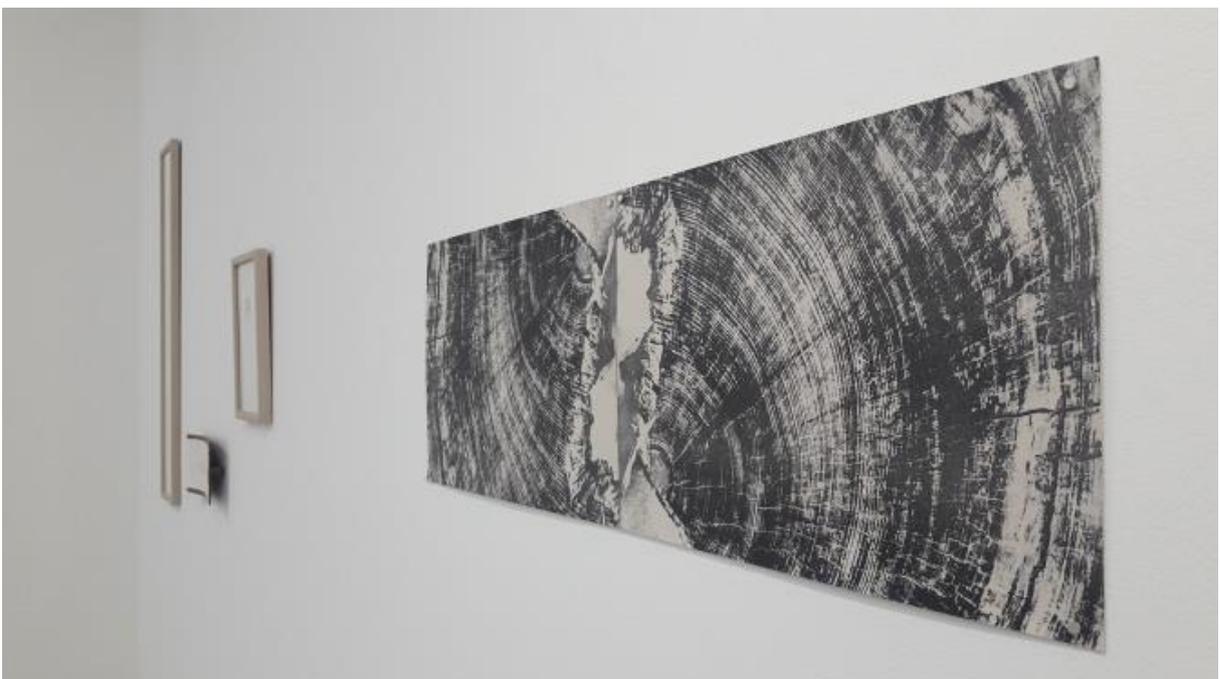


Figura 07 | Aline Moraes, *Anamnese*, Litografia, 26 x 40 cm, 2018. Acervo pessoal.



Figura 08 | Aline Moraes, *Remoinhos e Contratempos*, Litografia, 25 x 55 cm, 2018. Acervo pessoal.



Figura 09 | Aline Moraes, *Remoinhos e Contratempos*, Litografia, 29 x 47 cm, 2018. Acervo pessoal.

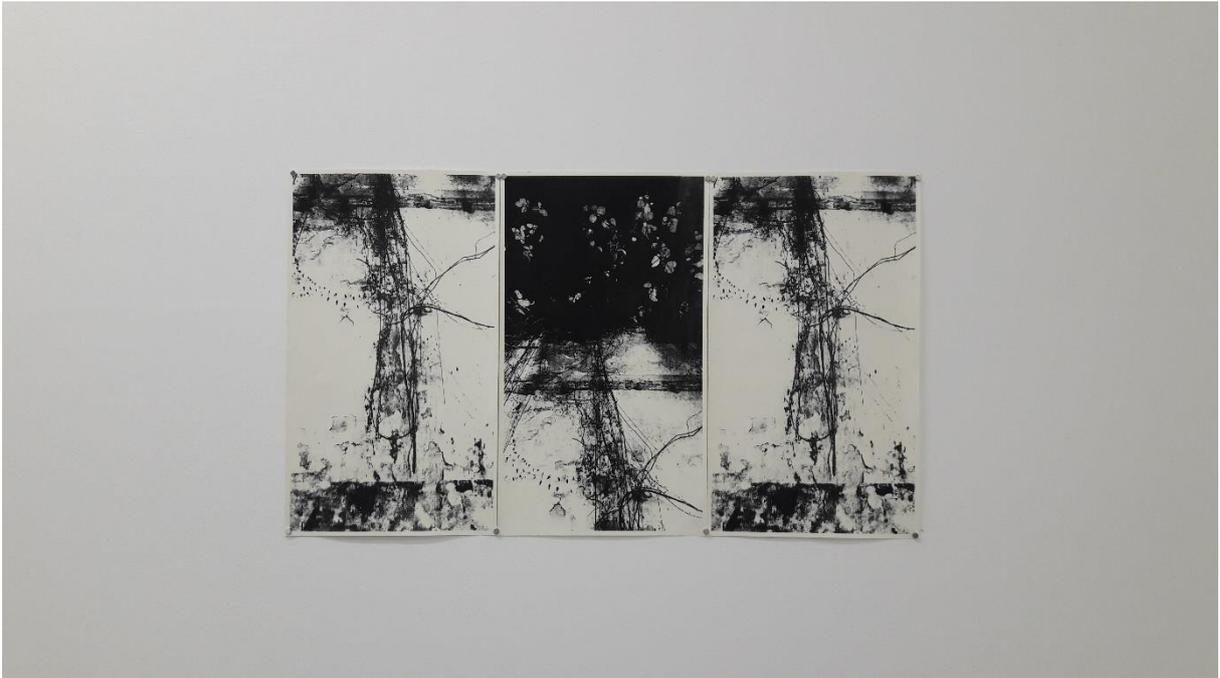


Figura 10 | Aline Moraes, *Anamnese*, Litografia, 24 x 42 cm, 2018. Acervo pessoal.



Figura 11 | Aline Moraes, *Anamnese (exposição)*, 2018. Acervo pessoal.

Durante a oficina de impressão em Berlim, trabalhei com litografia por um mês, um intenso período que foi extremamente importante para meu caminho e que ainda reverbera. O espaço *Druckwerkstatt im Kulturwerk des BBK Berlin (Kunstquartier-Bethanien)* é um atelier subterrâneo, um antigo hospital que se tornou um centro cultural. Trata-se de um lugar onde descobri as possibilidades e a liberdade para os contatos, descobri o que é possível construir com as pedras e que talvez deveria sentir as pedras, escutá-las. Era como se eu estivesse conhecendo uma nova técnica, diferente da que realizava anteriormente.

Os mapas nas estações de ônibus, o metrô, os trechos subterrâneos, faziam parte do meu cotidiano, me deslocava todos os dias pela cidade, isso me fez querer trabalhar com o mapa de Berlim, realizar algo que já tinha conhecimento da técnica, transferir imagens para a pedra e realizar o apagamento de algumas partes. Escolhi um mapa antigo (Figura 12), caminhos que se cruzam, construindo através da repetição outras imagens, nas quais foram mostradas em uma exposição do resultado da residência na galeria do Goethe-Instituto Porto Alegre.

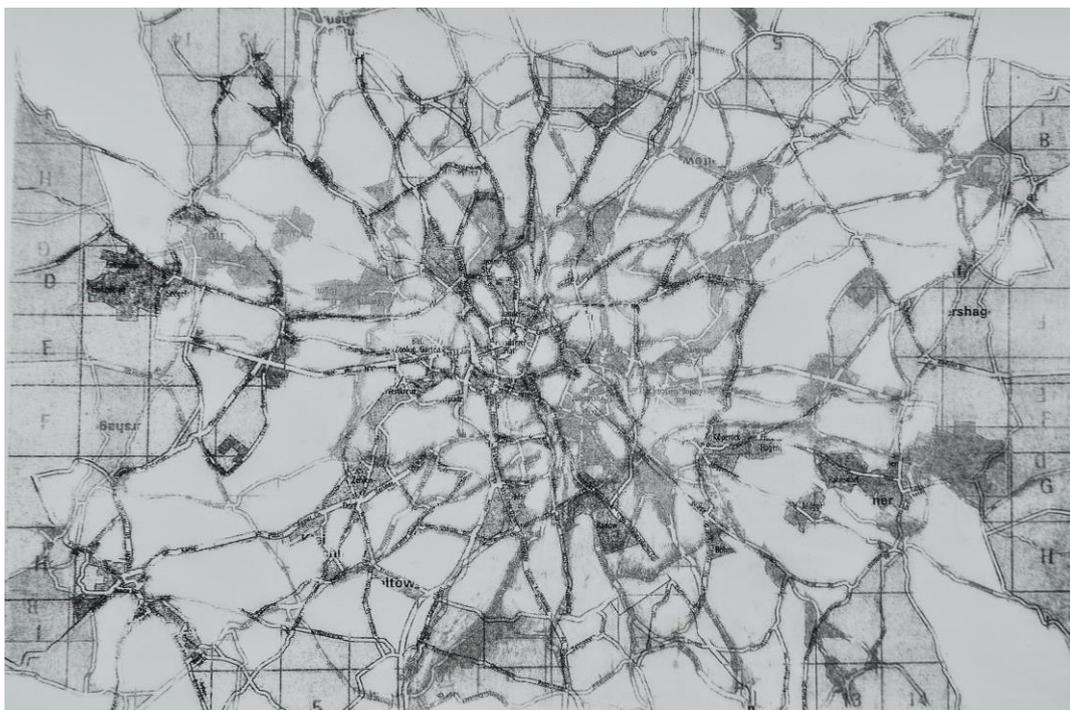


Figura 12 | Aline Moraes, *Zeit*, Litografia, 37,5 x 50 cm, 2018. Acervo pessoal.



Figura 13 | Aline Moraes, *Zeit*, Litografia, 37,5 x 50 cm, 2018. Acervo pessoal.

Meu corpo estava diferente naquele espaço berlinense, dançando com as pedras durante a granitação, sentindo o peso da pedra que era maior do que aquela com a qual eu estava acostumada.

Havia máquinas elétricas, carrinhos para transporte de pedras, prensas que não exigiam tanto esforço, mas continuei utilizando a prensa manual, pois queria sentir o deslizamento da ratora sobre a pedra.

Quando estou granitando, as imagens anteriores acabam aparecendo na superfície da pedra, toda a memória gravada surge como fragmentos, fantasmas, não sei em qual tempo aquelas marcas foram criadas, o presente e o passado se cruzam, algumas marcas surgem e depois desaparecem.

As pedras do *Kunstquartier-Bethanien* não tinham muitas marcas, eram da cor cinza clara chegando ao tom de areia. Na oficina, a única exigência do orientador era que eu utilizasse toda a numeração de granulação do *carborundum*, o 80, 120, 160, 180 e 220. Repetindo quatro vezes cada numeração, a gordura depositada saía e era possível controlar seus riscos do atrito devido às pausas para secagem da água na pedra.

Em um dos processos de granitar, estava atrasada para ir almoçar. Naquele lugar todos os artistas-orientadores se reuniam para o almoço e cada dia uma pessoa preparava algo. Foi quando Klaus-Peter Vellguth, artista visual e chefe do departamento de litografia, me chamou. Imediatamente deslizei a pedra que estava trabalhando para retirar de cima da outra e, neste ato, algo realmente mágico aconteceu.

Ao desgrudar as pedras, um novo tipo de imagem surgiu através do *carborundum*, imagens que lembravam ramificações. Elas começaram a surgir nesta residência, mas, naquele momento, algo totalmente diferente ocorreu, a imagem não saiu negativa como são as gravuras, foi por um instante. Mostrei para Klaus-Peter Vellguth e fotografei aquelas pedras para ter um registro, e apaguei com água para poder me reunir com os outros.

Depois deste instante perdido, com a ajuda de Klaus-Peter Vellguth, (Figura 12 e 13) tentei transpor a imagem desse momento de diversas maneiras. Experiências como essa me fizeram perceber meu processo de criação com suas

motivações e compreender melhor a litografia. A cada experiência aconteciam muitos desdobramentos da imagem, muitas falhas, sendo nestas falhas que encontrei a abertura para meu interesse nos processos e nas imagens que acontecem a partir do erro.



Figura 14 | *Graining a stone* | *Druckwerkstatt Berlin* | 2018. Acervo pessoal.



Figura 15 | *Graining a stone* | *Druckwerkstatt Berlin* | 2018. Acervo pessoal.

O trabalho de Klaus-Peter Vellguth é uma referência para meu processo, não apenas pelas imagens, mas pelos modos e formas de pensar a arte e vida. Trabalhando com excelentes profissionais, em cada atelier ocorre um trabalho diferente, métodos diferentes que têm algo maior em comum, o desejo de experimentar e compartilhar.



Figura 16 | *Druckwerkstatt Berlin*, 2018. Acervo pessoal.

Em março de 2020, realizei minha segunda residência artística na Alemanha, agora em Munique, Baviera, contemplada com uma bolsa de estudos de três meses oferecida pela *Steindruck München – Lithografiewerkstatt des Münchner Künstlerhauses* para desenvolver meu trabalho.

A Baviera é a casa das pedras litográficas, onde ficam as pedreiras das quais são retiradas as pedras calcárias. O *Archaeopteryx lithographica* é um fóssil famoso, um ícone entre os animais fossilizados descobertos no calcário Solnhofen; é uma conexão entre a litografia e a geologia.

Depois da experiência em Berlim, tive um grande interesse em voltar e me aventurar neste lugar de origem das pedras. Quando cheguei em Munique ainda não havia a pandemia do coronavírus. Fiz um roteiro e um planejamento para aprofundar meus conhecimentos que foram suspensos com o confinamento.

Steindruck München - Lithografiewerkstatt des Münchner Künstlerhauses é um atelier somente de litografia, diferente do espaço subterrâneo em Berlim, esse lugar era totalmente aberto, tinha grandes janelas de vidros como se fossem vitrines para as pedras com um quarto e cozinha em anexo ao atelier para os residentes. Então, não precisava me deslocar e poderia ficar vinte e quatro horas com as pedras.

As primeiras impressões que tive foi a sensação de estar em uma biblioteca de pedras (Figura 17). Elas ficavam em posição vertical, as pessoas que passam em frente ao estúdio poderiam visualizar as pedras com suas marcas, números e desenhos. Havia pedras de todos os tamanhos, algumas impossíveis de serem carregadas.

Devido ao isolamento social, passei um tempo maior com as pedras, possibilitando a construção de imagens que demandam uma espera para seu resultado. Aproveitei esse momento e separei aproximadamente 10 pedras de diferentes formatos e tamanhos. Ao granitar, fui deixando-as sobre a mesa formando uma constelação de pedras sem imagem.

Durante as residências na Alemanha, tive muita liberdade para experimentação, lembro que fui carregada de normas adquiridas no meu primeiro contato com litografia no atelier em Curitiba. Quando cheguei lá, surgiu uma nova

forma de pensar. Esses estágios me mostraram que é possível mais do que tinha aprendido antes e assim fui percorrendo caminhos que não imaginava encontrar.

O diretor do atelier, Franz Hoke, me recepcionou com muita gentileza e generosidade, compartilhando seus conhecimentos e aventuras no campo da litografia. Ele desenvolve seus próprios materiais de litografia, como o *tusche* e lápis litográfico, e, naquele período, estava elaborando um livro com o passo a passo para fazer esses materiais. E, novamente, penso o quanto é significativo absorver as trocas no atelier, não aprender as técnicas mecanicamente, mas compreendê-las e senti-las, assim, utilizá-las de diferentes maneiras, as renovando.

Em Munique, quando estive na tumba de Alois Senefelder, conversei com os fantasmas. O cemitério era o único lugar possível de visitar, estava sempre aberto, aquelas pedras da Alemanha me indicavam caminhos. Senefelder deixou um manual, descobriu a litografia a partir de experiências, utilizou a goma arábica para proteger as superfícies não imprimíveis contra a absorção da tinta, traçou as regras mais importantes. Além de suas regras, ele nos fez participantes desse processo, caminhamos junto com ele. Fazer litografia é estar entre tempos, acrescentar novas coisas, romper com a tradição e, ao mesmo tempo, não deixar morrer a história.

Foi somente experimentando e tendo a vivência de deslocamentos que entendi que a arte transita entre os diferentes tempos e contextos, proporcionando sempre um novo olhar.

Nestes espaços do *Steindruck München*, *Kunstquartier-Bethanien* e Museu da Gravura, encontro com rastros, passados, presentes e futuros. Os caminhos se tornaram outros, percorro desdobramentos dessas vivências, a pedra está reverberando para outros formatos e tempos. Continuo pensando a imagem e seus vestígios, talvez busque a sensação de estar em um atelier através de um campo aberto dos percursos cotidianos, nas trocas com o desconhecido que se apresenta a todo instante.

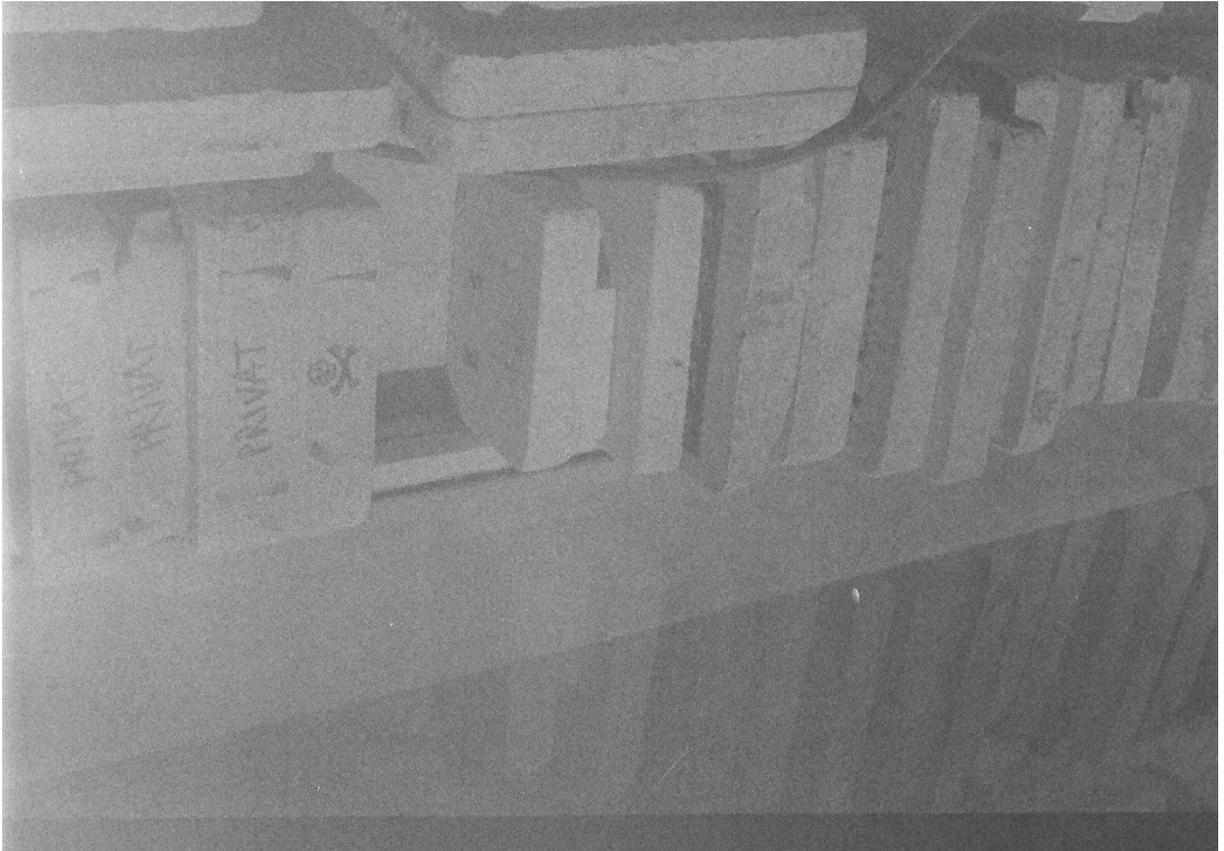


Figura 17 | *Biblioteca de pedras* | *Steindruck München* | 2020. Acervo pessoal.

Distância, uma medida que separa dois pontos, o comprimento entre as possíveis trajetórias sobre a superfície partindo de um ponto e atingindo o outro. 22 linhas separam a palavra distância em um dos nove ensaios sobre a distância de Carlo Ginzburg⁶. O que cabe de um ponto a outro? Poderia medir os pontos com uma fita métrica, mas me interessa percorrer os espaçamentos entre os pontos, mergulhar no abismo do espaço, ficar diante da quase imagem que surge naquele espaço não mensurado.

Olhar para o espaço vago entre dois pontos é abrir uma fenda, provocar rachaduras, procurar origem, procurar o nascimento da imagem. O que surge entre dois pontos?

9.426 km separam pedras da Alemanha até Brasil. Milímetros separam o atrito entre duas pedras, é preciso realizar um apagamento da imagem anterior para construir uma nova imagem na pedra matriz da litografia. No processo de granitação depois de algum tempo, se torna cada vez mais difícil performar o movimento ∞ (infinito), o material cinza, o *carborunbum*, se transforma em um material mais leve. Uma fina camada de calcário é descascada da superfície da pedra durante este processo, criando uma lama e fazendo com que duas pedras grudem uma na outra. Quando as duas pedras aderidas se desprendem, é possível observar uma textura interessante, lembrando galhos ou estruturas orgânicas que logo desaparecem com a água (Figura 14 e 15).

Ao terminar este processo, a matriz está limpa, pronta para ser reutilizada novamente. Em apenas alguns segundos, visualizamos não apenas uma ausência de imagem, mas imagens nas quais é possível ver a memória da pedra, ver no visível o invisível, ver atravessamentos de tempos, ecos de um passado. Quantos tempos cabem em uma distância de sedimentações da pedra?

O presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras, surge no deslocamento. Entre distâncias e aproximações, há movimento, imagens são movimentos. Os tempos são emaranhados, é preciso

⁶ O historiador Carlo Ginzburg em seu livro *Olhos de Madeira - Nove Reflexões Sobre a Distância*, mostra através de digressões que é impossível contar a história da civilização europeia sem falar de seus contatos com outras civilizações.

percorrer as diferentes camadas de superfície, as possíveis trajetórias sobre a superfície, os espaços.

| DESAPARECIMENTO |

A imagem surge como um fantasma e em poucos instantes ela desaparece, um vestígio de um passo. Como gravar fantasmas? Por um tempo, pensei que seria uma transposição de memórias, mas é apenas um vestígio, o rastro de um passo. Água com goma arábica (*lo-shu*) é uma técnica negativa (Figura 18). Em um fundo escuro, em áreas de evaporação da água, aparecem veios brancos e delicados. Essas linhas criadas pela goma arábica impedem que a gordura acesse a pedra.

Não tenho controle da imagem que resultará na tentativa de fixar o que vejo, pode ocorrer de não acontecer a impressão, a imagem escurecer ou não pegar a tinta. Realizei dois experimentos, os dois não funcionaram, na imagem final apareceu uma outra forma. Mas, a partir desse momento, começo a investigar estas linhas flutuantes, aparições do tempo e no espaço. Os vestígios estão presentes aqui, houve testemunho de um passo. Traços que nos levam a imagem, um breve lapso de tempo, um instante, encontro a imagem como sucessões de passagens.

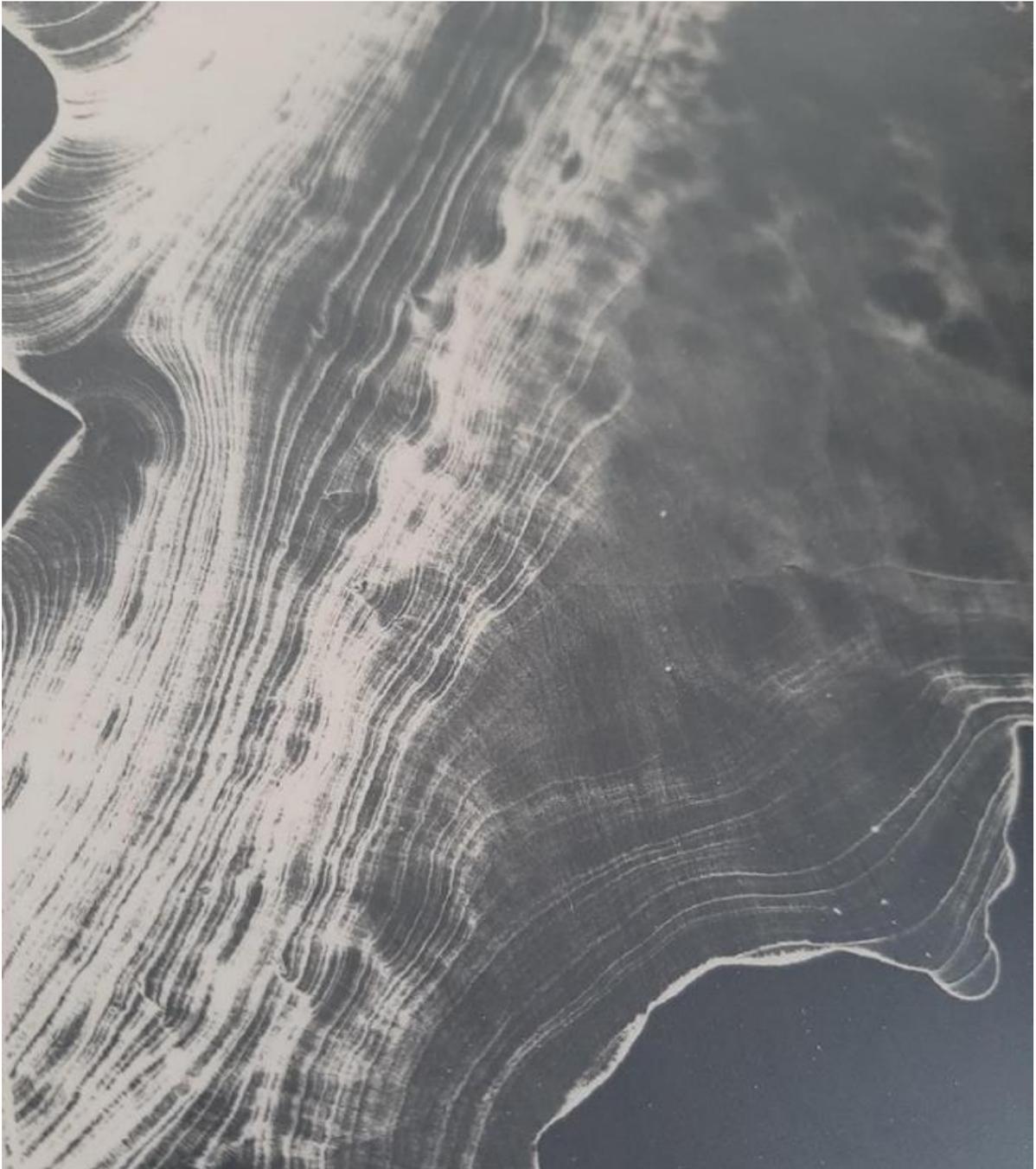


Figura 18 | Aline Moraes, *Lo-shu*, (detalhe), Litografia, 20 x 20 cm, 2020. Acervo pessoal.

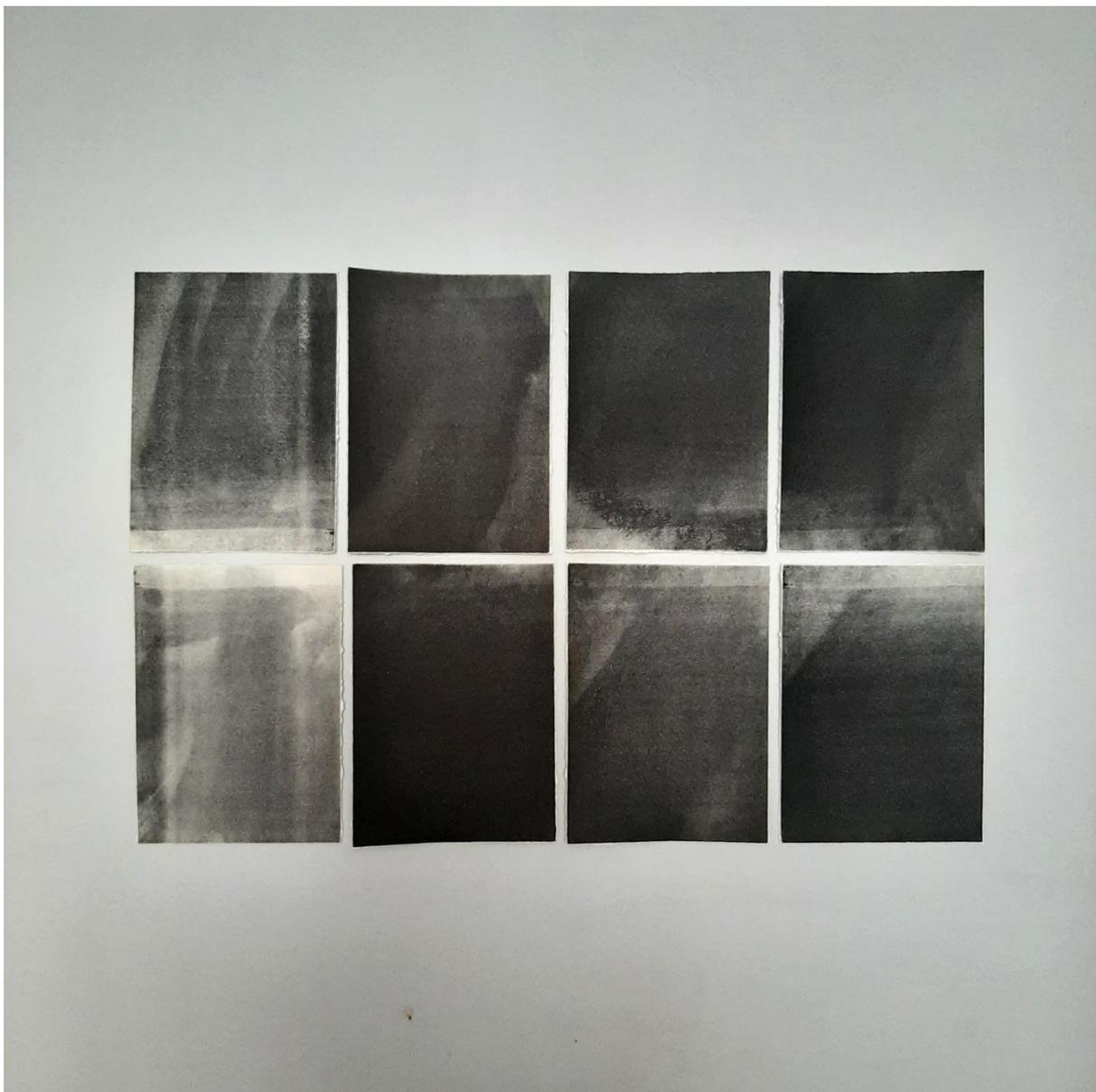


Figura 19 | Aline Moraes. *Ruído de fundo*, Litografia, 20 x 28 cm, 2020. Acervo pessoal.

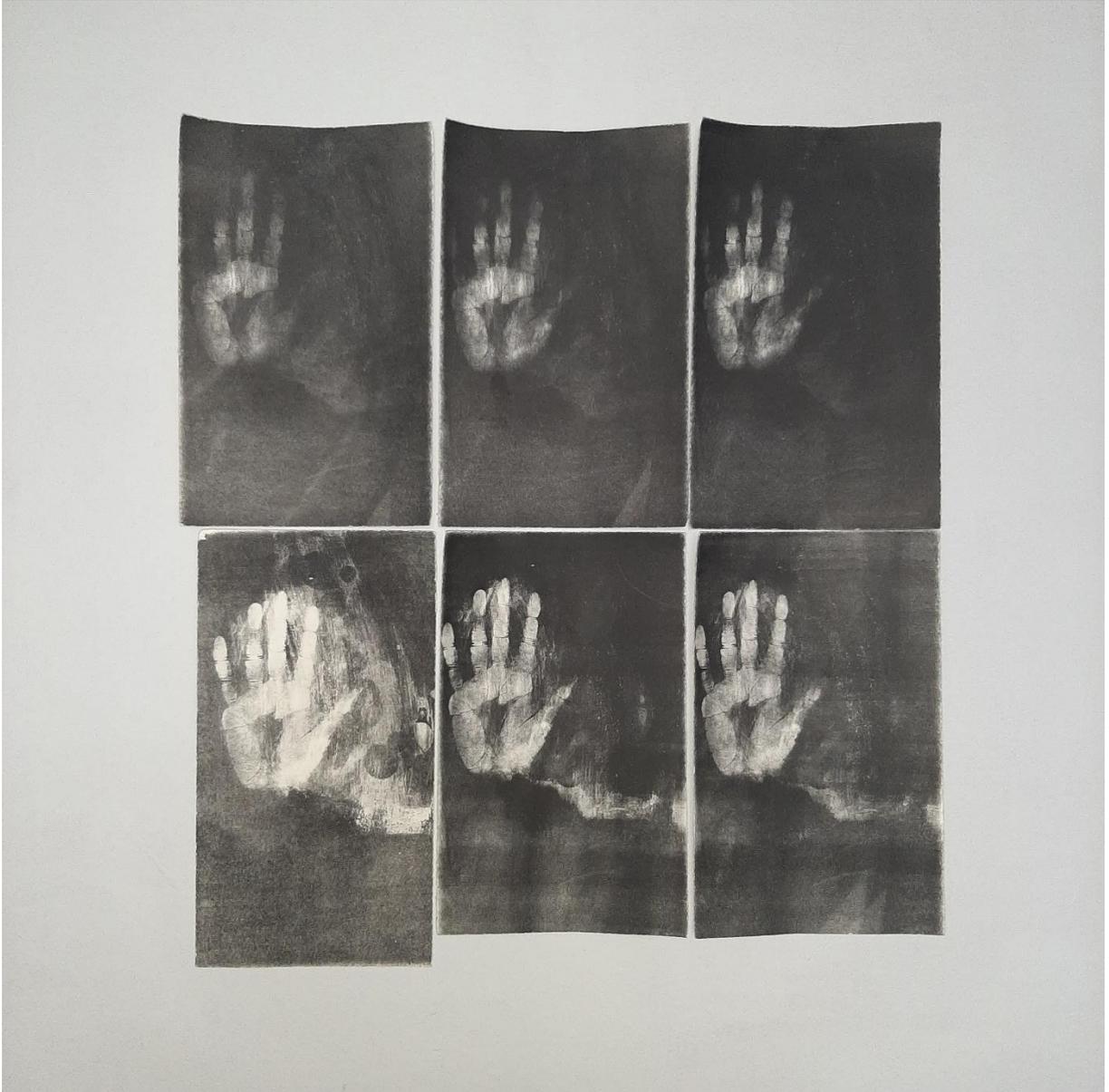


Figura 20 | Aline Moraes, *Mãos negativas*, Litografia, 21 x 34 cm, 2020. Acervo pessoal.

Em umas das experiências de gravar pedras em Munique, queria uma imagem de um fundo preto, preto aveludado. Estava experimentando, motivada por construir meu próprio material de trabalho, minha própria tinta. Entre muitos experimentos com a goma arábica, depusitei uma fina camada com a esponja litográfica na superfície da pedra, deixando a goma secar, rolei a tinta, passando novamente uma camada de goma e repetindo a ação até o limite da pedra.

A intenção era construir tons de preto como na gravura em metal, onde o tempo dos ácidos que corrói a placa cria seus tons, queria depositar toda a gordura da tinta ali, chegar no limite do preto, na imagem entupida, velada. Na primeira cópia de impressão, notei que algo emergia da pedra, algo que me fez lembrar o scanner de mesa, aquela luz que passa em instantes e quase cega.

Então, deixei o fluxo das imagens surgirem e em cada cópia o aparecimento de algo inesperado, me levando a pensar os encontros, sobre o olhar para as coisas pequenas não habituais do cotidiano e, sobretudo, as imagens, os tempos e as pedras.

Assim, se deu o trabalho que mais gostei de realizar, pensar essas camadas e repetições que me levaram a querer gravar o próprio corpo na pedra, gravar as mãos, deixar minha memória nestas camadas perdidas do tempo.

Mãos negativas (Figura 20) é um trabalho realizado com a própria gordura do corpo, passei creme nas mãos e pressionei sobre a pedra. Construí a imagem positiva e negativa. Ao inverter a imagem para construir os espaços em brancos, utilizei materiais que não estava acostumada e novamente algo foi emergindo da superfície, chegando quase ao apagamento da imagem invertida, fantasmas foram surgindo a cada camada depositada de tinta, chegando ao limite do escurecimento da imagem.



Figura 21 | *Mãos positivas* | *Steindruck München* | 2020. Acervo pessoal.



Figura 22 | Aline Moraes, *Grão*, Monotipia, 21 x 29 cm, 2021. Acervo pessoal.

O atrito realizado entre duas superfícies de pedras durante a ação de granitação (Figura 22) gerou o trabalho *Ruído de fundo*. O movimento ∞ é realizado para apagamento da imagem anterior e retirada de gordura da superfície da pedra, transfiro para o papel a imagem gravada desse encontro, surgindo uma fina camada de grãos (*carborundum*) na qual a imagem lembra veias e estruturas orgânicas.

Os grãos não são totalmente fixados no papel e acabam se retirando da superfície, novas marcas surgem na imagem através da ação do tempo e manipulação do papel, sobre o que se retira dessa superfície me interessa pensar.

Encontro, a partir do filósofo francês Jean-Luc Nancy, uma forma de pensar sobre o distinto, ou melhor sobre a imagem – distinta, aquilo que não somente é separado através de marcas, mas se mantém à parte, marcando-se também com essa retirada. Ele comenta que “A imagem é sempre sagrada” (NANCY, 2016, p. 97), não em um sentido religioso, mas como aquilo que é posto à parte, separado, aquilo que não se pode tocar ou permite somente um toque sem contato, na qual ele aponta o surgimento do que é distinto. A separação daquilo que não é mais da ordem do tocar, algo impalpável, que se apresenta sob o traço e pelo traço de sua separação. O distinto se encontra longe, sendo o oposto do próximo, separado do contato e da identidade, como comenta Nancy (2016, p. 98) ao dizer que “a imagem é uma coisa que não é a coisa” e o que distingue é a força ou a energia da própria separação. Logo, penso que a imagem apresenta algo ao mesmo tempo que também não apresenta, como olhar ao imagem da pedra, seus fantasmas e suas marcas se apresentam como uma intensidade, a força de uma distinção.

Para Nancy, a imagem: “É aquilo que não se mostra, mas que se reúne em si, a força tendida aquém ou além das formas, porém não como outra forma obscura: como o outro das formas. É o íntimo, e sua paixão, distinto de toda representação”. (NANCY, 2016, p.98).

Na tentativa de realizar uma transposição daquela imagem do atrito entre duas pedras, percebo algo que se distingue, mas ainda com pouca clareza. Ocorre um segundo encontro com a pedra litográfica, onde noto que não mais estou procurando pelos processos técnicos e passo a desejar a pedra, algo foi separado através do movimento infinito da ação de granitar, a imagem da pedra se tornando desejável.

A imagem é desejável ou ela não é imagem... A imagem vem do céu: ela não desce dele, ela procede dele, ela é de essência celeste e contém nela o céu. Toda imagem tem seu céu, seja ele representado como fora da imagem, seja ele não representado: ele dá a ela sua luz, mas a luz de uma imagem vem da própria imagem. A imagem é, assim, seu próprio céu, ou o céu destacado por ele mesmo, vindo com toda a sua força preencher o horizonte, mas também elevá-lo, sublevá-lo ou perfurá-lo, conduzi-lo à potência infinita. (NANCY, 2016, p. 102).

Percebo no meu trabalho que a imagem é o movimento da impressão como aborda Nancy ela é um golpe que marca a superfície, um impulso. “A impressão é, simultaneamente, a receptividade de um suporte informe e a atividade de uma forma: sua força é a mescla das duas” (NANCY, 2016, p. 102). Percebo que é por meio do impulso, do atrito entre as duas superfícies de pedras que a imagem flutua através de tantas flutuações provocadas pelas ações ocorridas nos diversos tempos da imagem.

Assim, gravo imagens, coloco o papel sobre a mesa de tinta, esquento a tinta da cor branco transparente, estico-a na mesa com o rolo, os ruídos surgem, há um sinal: um som aveludado do excesso de tinta sobre a mesa, mas preciso do seu excesso da tinta para a fixação do *carborundum*. Duas pedras pequenas, uma delas desnivelada, tenho somente o grão número 220 para granitar, é um grão muito fino, utilizado para finalizar a textura da pedra, porém é somente este que há no momento. Granito poucas vezes para não criar a lama, percebo que o processo tem que ser rápido e seguir os métodos para dar um bom resultado, os métodos eu crio a partir da experimentação.

Realizo a transposição da imagem que estava na pedra para o papel, os grãos se aderem na folha e as estruturas orgânicas surgem. Em algumas realizo interferências, tento o movimento ∞ com a folha de papel, atrito entre a pedra, entre o papel, busco outros tipos de superfícies de contato.

Aproveito esse encontro entre imagem, som e movimento para gravar o ruído do atrito destas duas superfícies, os barulhos do mundo, ruídos próprios da urbanização me interessam e me relembram a estranha sensação que o fazer gravura proporciona, as camadas de sons me atravessam.

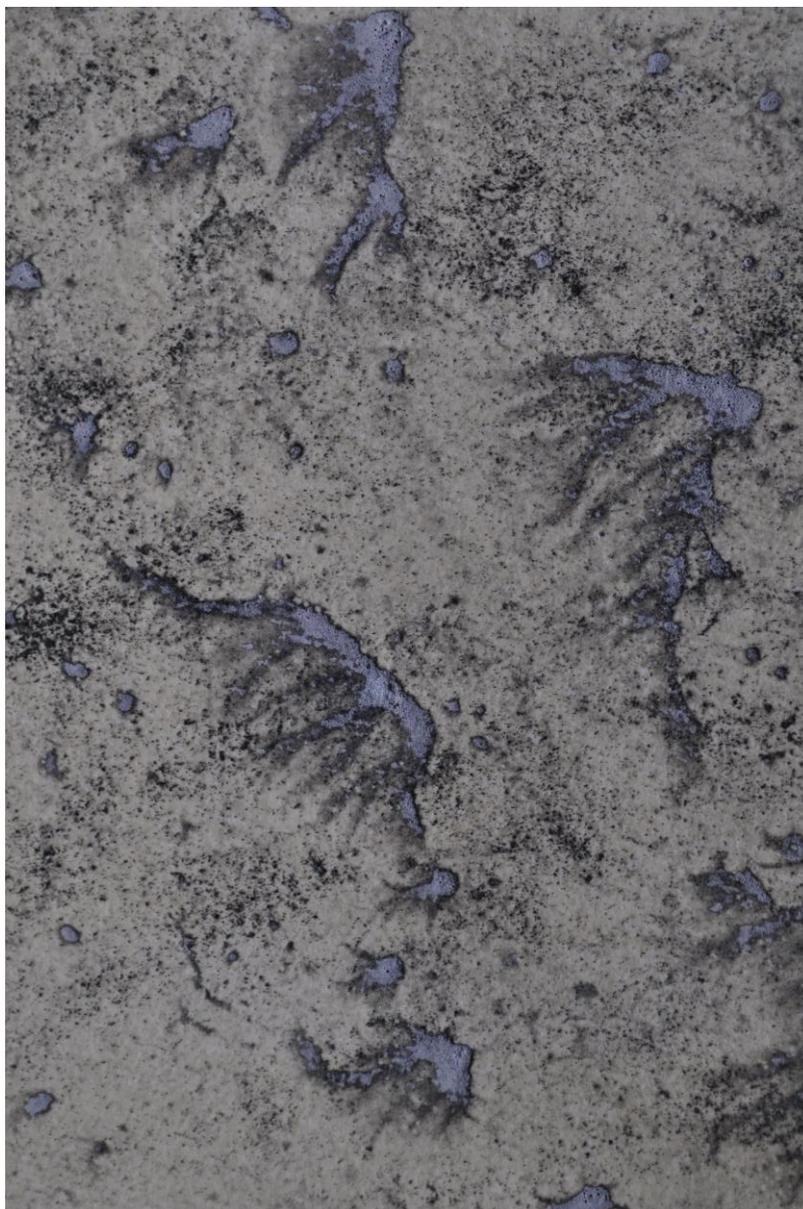


Figura 23 | Aline Moraes, *Grão* (detalhe), Monotipia, 20 x 20 cm, 2021. Acervo pessoal.

TEMPO II



Figura 24 | Aline Moraes, *Pedra-mármore*, Fotografia, 2021. Acervo pessoal.



Figura 25 | Aline Moraes, *Pedra-mármore*, Fotografia, 2021. Acervo pessoal.



Figura 26 | Aline Moraes, *Pedra-mármore*, Fotografia, 2021. Acervo pessoal.

2.1

DESLOCAR

As imagens surgem na pedra como num espelho turvo. Na origem, ornamento puro, cheio de veios, com manchas de um desenho indeciso sem conteúdo figurativo, o mármore parece voltar, em muitos casos, a uma etapa que precedeu o mosaico, em que o homem retificou os traços vivos que pensou perceber. As figuras aí reintegram-se e aparecem como a revelação de uma vida secreta. (BALTRUSAITIS, 1999, p. 121).

Blocos de pedras (Figura 24) que surgem paisagens, pedras marmorizadas, formas estranhas e espaços infinitos. Apresento deslocamentos de pedras, corpos e pensamentos, imagens inconclusas. A impossibilidade de realizar uma visita à última empresa produtora de pedras litográficas do mundo, a SSG (*Solnhofen Stone Group*) em Solnhofen, Alemanha, para conhecer antigas pedreiras, me levou a caminhar por outros territórios. Devido à pandemia do coronavírus e o desejo de continuar minha pesquisa sobre a pedra, estava sem utilizar o atelier de litografia do Museu da Gravura Cidade de Curitiba, durante o primeiro ano deste mestrado.

O mármore é muito utilizado como matriz no México, o processo é o mesmo que o da pedra litográfica, porém não é possível realizar grandes tiragens. Como não me preocupo com tiragens maiores, tive um interesse em pesquisar sobre os tipos de mármore possíveis para realizar impressão.

Procurei informações sobre o mármore, encontrei uma jazida próxima a Curitiba, Michelangelo Mármores do Brasil, uma empresa que atua desde 1990 com sede em Curitiba, Paraná, possuindo jazidas próprias. Uma marmoraria que trabalha com quatro tipos de mármore próprios do Paraná. Queria o acontecimento, conhecer um lugar de origem, a sensação que ficou ausente durante minha residência artística em Munique no ano de 2020.

Quando fui visitar o lugar das pedras, estava um dia de sol, o céu azul repleto de nuvens provocou uma intensa sombra naqueles fragmentos de mármore espalhados em um campo aberto entre a natureza. As pedras estavam lá, fragmentos de pedras, entre árvores e rios, era exatamente o que eu buscava encontrar. As imagens mentais construídas antes da visita, agora ficaram vivas, a sensação era que o tempo estava suspenso.

Durante o caminho fui descobrindo um pouco sobre os processos de extração e preparação do mármore, o seu estado bruto realmente me encantou. Assim, como na litografia, cada mármore tem suas especificidades, uma textura na pedra nunca será exatamente igual a outra.

Os mármore brancos tinham linhas finas na cor cinza com detalhes dourados, brilhavam muito pelo corte irregular que foi feito ao descartá-los, já o de cor vermelha, com veios brancos e marrons se destacavam entre os outros da cor de concreto e dos mais escuros. Como estavam todos no seu estado bruto, nas suas laterais era possível visualizar um outro tipo de imagem e de cores.

Escolher os mármore foi difícil, acho que eles que me escolheram, todos tinham sua beleza e suas marcas. Concentrei meu olhar nos formatos menores, pensando em explorar suas bordas.

Durante o percurso encontro com blocos enormes de mármore sobrepostos, guardando tantas imagens em seu interior e, no chão, há pequenos formatos irregulares marcados pelo tempo, os restos e os vestígios presentes em minhas imagens estão diante dos meus olhos.

Ao caminhar por alguns minutos entre pedaços de mármore e outros tipos de pedras, tijolos e terra, utilizo também minhas mãos para descobrir o que estava escondido e noto que o peso da pedra de mármore é menor que a da pedra litográfica. Pensei em tornar visível alguma marca através da técnica de *frottage*⁷, mas percebi que as imagens no mármore já estavam visíveis e prontas.

Ao sair da marmoraria, uma intensa fumaça no caminho provocada por um caminhão, causou uma sensação de nostalgia, percebi naquele instante que o ruído de fundo estava presente, entre a poeira e a natureza, uma imagem que aparece e desaparece.

⁷ *Frottage* é um método surrealista e automático de produção de imagens desenvolvido por Max Ernst, utilizando uma folha de papel sobre uma superfície e friccionando com algum lápis para surgir a imagem.



Figura 27 | Aline Moraes, *Pedra-mármore*, Fotografia, 2021. Acervo pessoal.



Figura 28 | Atelier | Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Solar do Barão | 2021. Acervo pessoal.



Figura 29 | Atelier | Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Solar do Barão | 2021. Acervo pessoal.



Figura 30 | Atelier | Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Solar do Barão | 2021. Acervo pessoal.



Figura 31 | Atelier | Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Solar do Barão | 2021. Acervo pessoal.



Figura 32 | Atelier | Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Solar do Barão | 2021. Acervo pessoal.

| <https://soundcloud.com/alm-936928002/granitar-i> |

O tempo ficou suspenso ao voltar no atelier de litografia (Figura 28, 29, 30, 31, 32), abri a porta e o cheiro era o mesmo, quantos tempos cabe nesse espaço? Tudo está do mesmo jeito, somente as pessoas que não estão mais, entre presença e ausência escuto os barulhos, as conversas, as risadas. Abro as janelas e escolho uma pedra. Ao pegá-la, encontro outros seres vivos no ambiente, percebo que não estou sozinha, durante esse tempo o espaço é ocupado por outras vidas.

Diversas aranhas sem preocupação em se esconder, uma mistura de tempos, pequenas plantas estão entre os espaços da madeira, entre as pedras. A imagem na pedra continua recorrente, estou pensando no tempo da pedra e no tempo do espaço, que realmente está parado, coisas que tinham ficado sobre as superfícies está ali, à espera. Entre silêncios e os ruídos da granitação, gravo o som do tempo.

Recordo do ruído da pedra e lembro de outros ruídos, *o som das pedras produzidos por elas ao caírem*, me transporto para um ensaio poético visual a partir de uma performance apresentada por Hélio Ferverza em 1991 em Arnhem, na Holanda. *O terreno vaga*, de Hélio Ferverza é uma ação com dois objetos intitulados saco-rede, uma espécie de extensão do braço que carrega pedras, pedras impulsionadas, pedras que indicam a presença ou ausência.

2.2

INFRAORDINÁRIO

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o extraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? (PEREC, 1973, p. 179).

Em um pequeno ensaio do romancista e poeta Georges Perec, publicado em 1973, chamado *Aproximações do quê?*, o autor levanta questões sobre que chama de ruído de fundo, espécie de resto que faz parte do cotidiano, da vida humana e em como devemos interrogar o habitual, encontrar algo no espanto, questionando sobre o habitual e como estamos acostumados a ele, estamos anestesiados.

Procuro por ruído de fundo, ruído gravado, ruído escrito, ruído impresso durante minhas caminhadas pela cidade de Porto Alegre, procuro pelo banal e encontro recorrências de imagens entre minha pesquisa.

Algumas pedras, quando estão próximas ao seu fim, se tornam pedras utilitárias que carregam a função de serem pesos para portas e janelas não fecharem. Algumas, ao quebrar, são pedras testes onde se constrói camadas e camadas de testes de materiais para desenho na litografia, também é possível encontrar no atelier pedras com incisões profundas de linhas, marcas para registro da correção do papel no momento da impressão.

Quando penso em ruído de fundo, vejo a pedra e suas diferentes formas de transformação, vejo imagens que desejam retornar para superfície, imagens latentes. Assim, me interessa o efeito do tempo na memória registrada no papel.

Além das texturas após o atrito com as duas pedras na ação de granitar, escutamos texturas de ruídos, são diferentes formas de ruídos acompanhadas com o barulho da água e do pó escorrendo sobre a pedra.

Ao pensar sobre ruído de fundo, me recordo do trabalho da artista-pesquisadora Raquel Stolf e suas coleções de silêncios, ressonâncias e deslocamentos entre silêncios, processo de reenvio, repetição e vertigem. São palavras que geram conexões e encontro entre diferentes formas de pensar as imagens no mundo. Um desses trabalhos é *pedra-fantasma [vagante]*, 2013-2016 de

Raquel Stolf e Helder Martinovsky, são filmes em super-8, vídeos e áudios digitais, uma ação de deslocar pedras ao longo do percurso de dois rios até seus encontros com o mar, o instante das quedas é registrado na superfície ou no fundo do mar e dos rios. Ocorre a retirada de pedra, um deslocamento de pedras que penso como uma passagem entre tempos infinitos, entre processos e proposições que se entrecruzam no tempo.



Figura 33 | Raquel Stolf e Helder Martinovsky, Frames de *pedra-fantasma [vagante]*, 2013-2016.

O contato com os trabalhos de Raquel Stolf foi quando fui mediadora da exposição *Campo Neutral*, de Felipe Prando, e na proposição *Pensamento como prática*, de Milla Jung, realizada para a exposição *Bases Temporárias para Instituições Experimentais*, de Guilherme Jaccon e Marcos Frankowicz, ambos no Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Tratava-se de uma seleção de trabalhos em pesquisas de pós-graduação em Artes, aonde o campo acadêmico e o circuito

artístico se mesclam sem restrições: deixando aparente a relação entre prática contemporânea e pesquisa.

Lembro do som das *Panquecas fantasmáticas* (trabalho de Raquel Stolf) que reverbera pelo espaço expositivo e me fazem pensar questões do ruído branco nos meus processos litográficos e na coleta que faço de sons das ações de granitar a pedra nos ateliers de litografia.

Uma outra matéria: a areia. Uma questão de deslocamento que surge para pensar o grão, a pedra, a água. A areia é uma matéria utilizada, na falta do *carborundum*, para granitar pedras calcárias ou realizar impressões experimentais.

Começo a deslocar pedras e areias, um inventário de pedras e penso nas outras pedras deslocadas, no que se retira. Para Nancy (2016, p. 99), o distinto se aproxima através da distância e o que ele traz para mais perto é a distância, quando uma imagem nos toca é a intimidade que chega à superfície, e ainda comenta que:

A imagem joga-me na cara uma intimidade que a mim chega em plena intimidade – pela vista, pela audição ou pelos próprios sentidos das palavras. A imagem, com efeito, não é somente visual: ela é também musical, poética e, ainda, tátil, olfativa ou gustativa, cinestésica etc. (NANCY, 2016, p. 100).

Quando a imagem se distingue, seja por um deslocamento, um rastro ou uma fenda, ela projeta adiante. Assim, essa projeção faz sua marca, sua incisão e seu traço. A partir disso, penso no distinto e questões da imagem e da sua reprodutibilidade por meio de conexões entre os trabalhos, a pedra e uma relação com os espaços e tempos.

A imagem da pedra, o som da imagem da pedra, imagem de imagem de imagem, me levou a pensar uma série de seis litografias de Simon Starling, intituladas *Archaeopteryx Lithographica*, (Figura 34), a qual leva o nome de um fóssil. Ele reproduziu apenas o fóssil de uma pena, descoberto em 1861 por Hermann Von Meyer em um bloco calcário extraído de Solnhofen. Penso nesse duplo processo de descoberta, a da litografia e do fóssil e no processo de fotografar a pedra com a fotocópia do fóssil, apresentando-se como litografia, a imagem é a pedra em si.



Figura 34 | Simon Starling, *Archaeopteryx Lithographica*, Lithograph, 56 x 76 cm, 2008.
Edition Copenhagen.

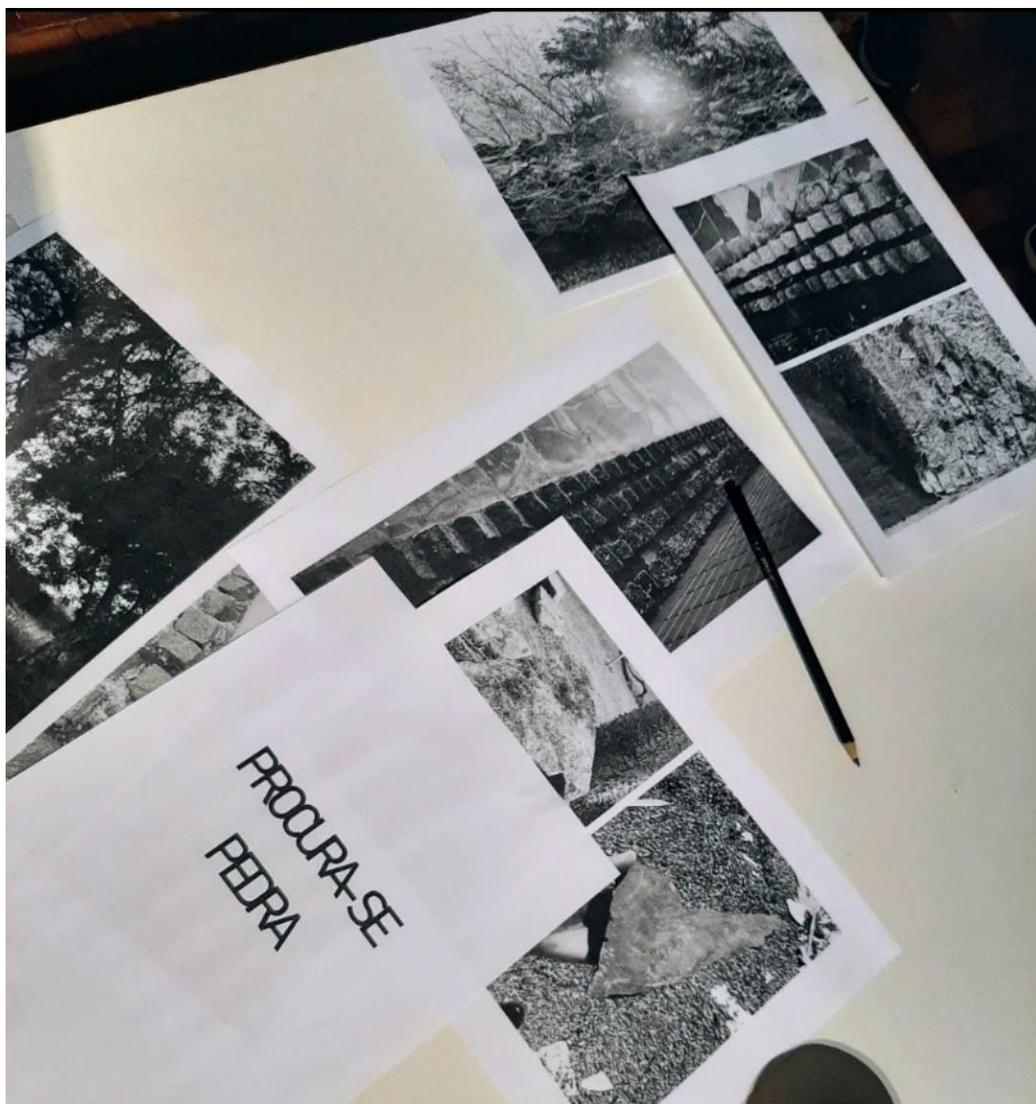


Figura 35 | Aline Moraes, *Procura-se pedra*, Proposição, 2022. Acervo pessoal.

Procura-se pedras? (Figura 35) foi uma proposição lançada para o Laboratório final da disciplina *Seminário de Articulação de Pesquisas prático-teóricas*, orientado pela artista-pesquisadora Maria Ivone dos Santos. O trabalho surgiu através do deslocamento pelas ruas de Porto Alegre. Antes de 2021, a experiência que tive em caminhar pelas ruas da cidade foi em 2016, durante minha participação na *Parada Gráfica* no Museu do Trabalho. Transformações urbanas ocorreram, um desconforto surgiu na tentativa de um encontro com as pedras que

estava projetando coletar. Pedras projetadas, pedras de interesse, pedras fixas novamente. Caminho na região da Cidade Baixa, procuro por pedras ou as pedras me procuram?

Neste espaço e tempo de atravessamentos pela cidade e pelas mídias de comunicação, os restos de pedra que pensava conseguir não estavam presentes, foram caminhos errados, tentativas frustradas, o caminhar se tornou pesado.

Ao mesmo tempo que procuro por pedras, encontro o projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras* do artista-pesquisador Fercho Marquéz-Elul, que reúne publicações, livros, imagens impressas que falam ou dialogam com a pedra, as quais foram enriquecedores para minha pesquisa e meu caminho das pedras. Fercho tem a experiência de caminhar pelas ruas de Porto Alegre, um mapa das pedras soltas, sua direção era exata, caminhamos por instantes olhando para o chão, ocorrendo a lembrança imediatamente de Georges Perec e do extraordinário.

Entre granitos rosas, basaltos e outros tipos de pedras, colete formatos irregulares perdidos no tempo, como também lanço a proposição para algumas pessoas de Porto Alegre para uma doação de pedras, uma troca ou um compartilhamento.

Simultâneo a ter algumas pedras em mãos, algo se desloca, um portal se abre para outros tipos de pedras chegarem até mim. Já não tenho mais dificuldade em encontrar pedras no caminho.

A recorrência de encontrar notícias sobre pedras em jornais ou mídias eletrônicas nunca foi tão contínuo, seria como se essas pedras fossem um ímã, chamando por outras ou poderia ser apenas o algoritmo, as transformações do tempo, no meio a tantas imagens na plataforma *Instagram*, as pedras me encontram. Pedras perdidas, sinais no tempo, da imagem do tempo. Fragmentos de uma presença ou de uma ausência?

TEMPO III



Figura 36 | Franz Erhard Walther, *Grosse Papierarbeit. 16 Luft einschlüsse* (*Large Paper Work: 16 Air Enclosures*), 1962.

Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation.

Photo: Hartmut Seidel.



Figura 37 | Franz Erhard Walther, *Shifting Perspectives*, 2020.
Haus der Kunst.
Fotografia: Aline Moraes.

3.1

ESPAÇOS

| BRANCO |

Um encontro, o espaço era *Haus der Kunst*, localizado em Munique, perto do parque *Englischer Garten* e *Eisbachwelle*, uma parte do rio *Eisbach*, famoso pela prática de surfe durante o ano todo. Espaços de dimensões com as quais não estava acostumada, um rio percorria o espaço entre o concreto e a natureza, logo na entrada estava projetado *Corpos presentes*, parte da obra *Presence* (2020) de Franz Erhard Walther, que permaneceu por quarenta dias do pôr ao nascer do sol.

Os humanos e sua relação com o espaço, lugar e tempo têm estado no centro do trabalho artístico de Franz Erhard Walther. Nunca iria imaginar que aquela seria minha última experiência de estar presente em um espaço expositivo por alguns anos, era a abertura da exposição e início de uma época que exigiria distanciamento físico. Conhecer seu trabalho me permitiu ultrapassar os limites da arquitetura, transformar o conteúdo de dentro para fora e assim transferi-lo do espaço real para o virtual.

Ao caminhar no espaço de dentro, minha rota se desviou imediatamente para grandes pedaços de papel na parede, que criava bolsas de ar, gerando formas inesperadas. Walther, considerou o trabalho ao mesmo tempo desenho, ação e escultura, *Grosse Papierarbeit. 16 Lufteinschlüsse*, me transportou para um outro espaço. Em instantes, estava olhando através da imagem com a lembrança dos papéis jornais, utilizados como cama para passar na prensa de litografia, criando marcas invisíveis dos formatos de cada pedra que usava. Guardo todos esses papéis, algo surgia neles que me encantava e, com o passar do tempo eram modificados tanto pela mudança da cor quanto pelo desgaste das formas, aparecimento e desaparecimento da imagem transposta pelo papel.

A partir desse encontro, pensei em construir imagens em relevo. O que apareceu no papel jornal como marca, queria que fosse o próprio trabalho, ainda não sabia exatamente como realizar isso, pensei nas pedras de mármore, aqueles restos, formas distintas com uma fina camada do tempo - é possível gravar esse

tempo? Precisaria de uma prensa, não queria que pedras quebrassem com a pressão da prensa de litografia. Realizei alguns experimentos e percebi que tinha somente espaços em branco preenchidos pelo tempo.

Os espaços em branco estavam sendo preenchidos por outros espaços brancos, por *Espécies de espaços*, de Georges Perec, por *Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas*, de Raquel Stolf e o branco, o vazio e o nada nas imagens de paredes nuas de Katia Prates e também em seu tema de trabalho sobre a imagem e seu invisível. Reverberações de brancos, pensei no trabalho de Tom Friedman, *1000 Hours of Staring* (1997), uma folha quadrada de papel branco, 32,5 x 32,5 polegadas, resultado da ação de olhar o papel, durante 1000 horas.

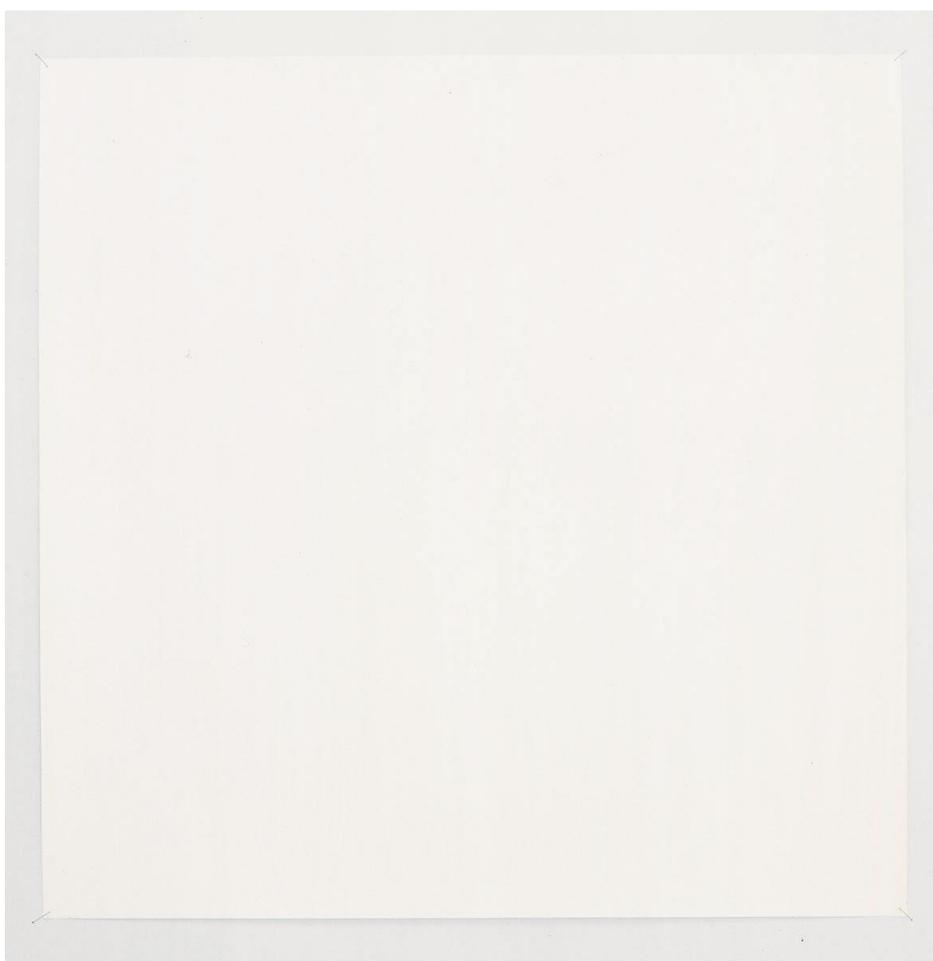


Figura 38 | Tom Friedman, *1000 Hours of Staring*, Olhe no papel, 82,6 x 82,6 cm, 1997.
A piece of paper the artist stared at for an accumulation of 1000 hours.
(Um pedaço de papel que o artista olhou por mil horas acumuladas).

Durante minha escrita da dissertação, noto que prefiro olhar uma página em branco a uma página preenchida, me encontro com fragmentos de textos, palavras soltas, pensamentos por camadas, deixar o fluxo das imagens surgirem.

Os trabalhos produzidos a partir de 2020 carregam uma imagem ausente, apontam para uma imagem da própria pedra que desenvolvi neste tempo em Porto Alegre. Algo surge entre as passagens do tempo nos processos litográficos, entre os materiais utilizados, uma imagem que deseja se apresentar e não mais representar algo.

Nesta parte espaços / *branco* / apresento trabalhos mais recentes que ainda não chegaram em um resultado, são imagens metamorfozes, se apresentam no tempo presente como desdobramentos da imagem, caminham entre as técnicas e pensam a gravura contemporânea. Formas de gravar uma imagem, formas diferentes de matrizes, a reprodução como um meio através do qual repetições geram movimentos, abrindo espaço para um novo olhar para a imagem na litografia, na gravura e no tempo.

A partir do acaso encontro pedras das mais diversas formas, pedras que eram transportes para reproduzir rótulos de embalagens, pedras que eram de uma parede de mármore e que não fazem mais parte, não servem mais e são descartadas, esquecidas num espaço isolado. Essas pedras geram um encantamento e um deslocamento, pois retiro elas desses lugares perdidos no tempo e desloco para uma outra função, elas passam a ser vistas novamente.

Meus espaços são frágeis: o tempo vai usá-los, vai destruí-los: nada se parecerá mais ao que era, minhas lembranças me trairão, o esquecimento infiltrar-se-á em minha memória, eu olharei sem reconhecer algumas fotos amareladas de bordas rasgadas. (...).

Escrever: tentar meticulosamente reter alguma coisa, fazer sobreviver alguma coisa: arrancar alguns fragmentos precisos do vazio que se cava, deixar, em algum lugar, um rastro, um traço, uma marca ou alguns sinais.

(Espécies de espaços – Georges Perec. Éditions Galilée, Paris, 1974. Notas traduzidas por Mariana S. da Silva)

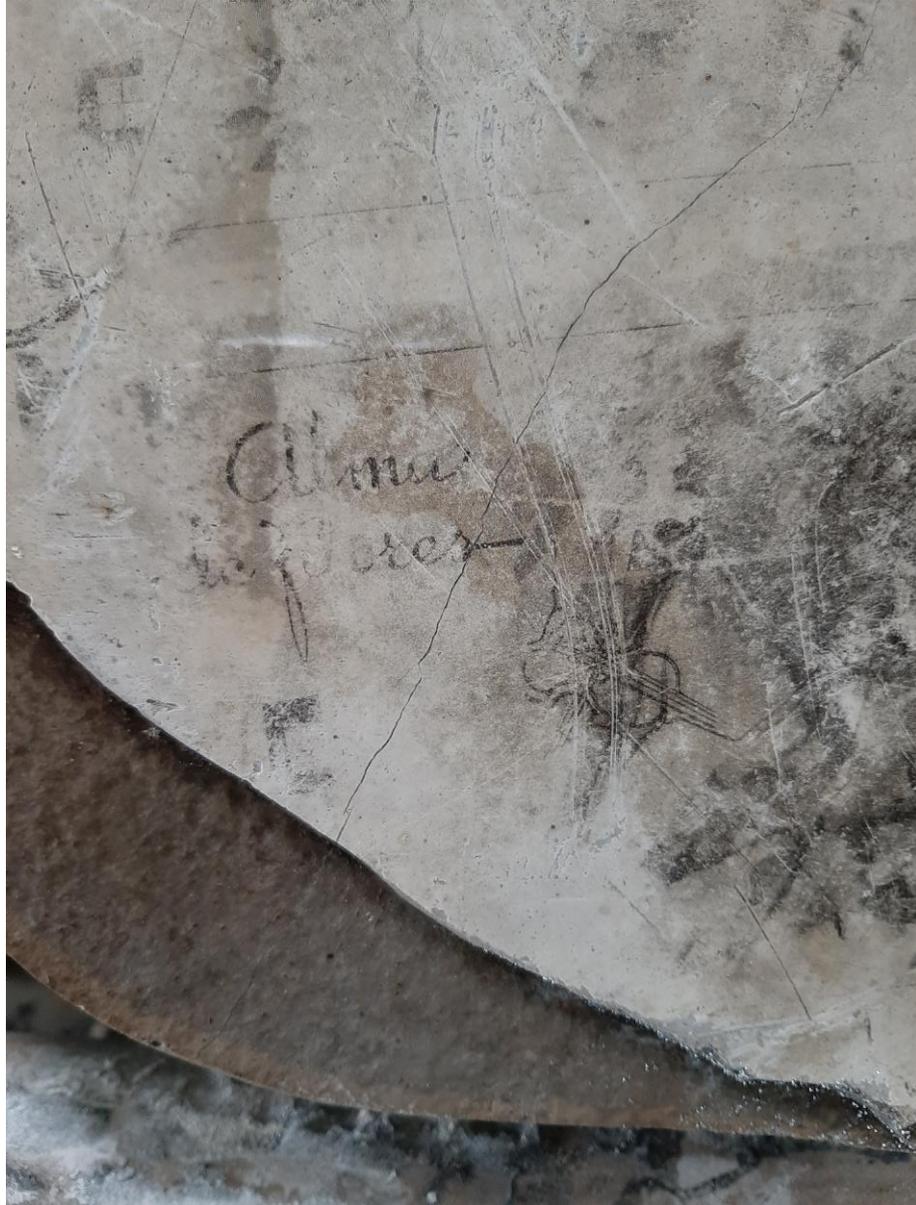


Figura 39 | *Alma de flores* | Museu do Trabalho de Porto Alegre | 2022. Acervo pessoal.



Figura 40 | Atelier | Museu do Trabalho de Porto Alegre | 2022. Acervo pessoal.

Algumas pedras desviam meu olhar, lembram as pedras de mármore, os restos encontrados nas jazidas. Há tantos restos no mundo, quais são os vestígios que nos levam até eles? Pensei nos vestígios de Nancy e sobre a imagem que resiste no tempo.

“O que resta da arte? Talvez apenas um vestígio” (NANCY, 2012, p. 289). No texto *O Vestígio da Arte*, o filósofo francês Jean-Luc Nancy levanta hipóteses de que o que resta da arte é também o que resiste mais, pois em cada gesto percorrido pela arte e pela imagem no tempo e do tempo, ela existe em seu próprio rastro, na potência da passagem.

Quando a imagem se retira, o que resta é o vestígio, ele mostra que houve movimento de algum passante, olhamos o vestígio nos pensamentos de Nancy como um resto de um passo. “Ele passa, ele está na passagem: o que se chama também existir. Existir: o ser passante do próprio ser”. (NANCY, 2012. p. 305). Desta forma, ele pode significar o breve lapso de tempo, penso que seja o momento, o que

acontece de imediato, levando a uma sensação, uma pequena sensação, como o som de uma calça de veludo ao andar, algo *inframince*. Penso no conceito de *inframince*⁸, de Marcel Duchamp, como o pensamento de rastro, um vestígio de um instante.

Para Jacques Derrida, o rastro é sem limite, muito além de uma inscrição em um suporte conhecido ou em uma escrita, há rastro assim que há experiência e, ocorrendo a experiência, há rastro. Assim, tudo é rastro, o gesto como rastro, sempre ocorrendo uma remissão ao outro, e se apresentando como uma extensão do ser humano e não humano, são tempos que se coexistem.

Desta forma, penso que tudo é imprimível, porque vejo a gravura como materialização de rastros, ela é sem limites, são rastros de passagens em diferentes superfícies. O rastro se encontra como visível e invisível, os efeitos dos trabalhos são vestígios de tempos que se encontravam suspensos.

Assim, investigo a pedra, as passagens da pedra nos percursos que me atravessam e que podem atravessar outros também, perceber entre tantas imagens e construir imagens do que já está no mundo. Escolho dar ênfase à pedra para mostrar seus rastros, suas marcas, o invisível através do visível dos processos gráficos. Acredito que trabalhar com gravura leva a um passado, a uma tradição, mas, simultaneamente, nos transporta para um tempo adiante, de misturas, onde a arte e vida não tem mais distinção.

⁸ Para Duchamp, trata-se de algo sutil, mas que permeia o cotidiano: “O som ou a música que calças de veludo cotelê, como estas, fazem quando alguém se move, é pertinente ao *inframince*. O vazio no papel entre a frente e o verso de uma folha fina de papel. ... A ser estudada! ... é uma categoria que me ocupou muito nos últimos dez anos. Acredito que por meio do *inframince* se pode passar da segunda para a terceira dimensão.” (Tradução minha.)

“The sound or the music which corduroy trousers, like these, make when one moves, is pertinent to *infra-slim*. The hollow in the paper between the front and back of a thin sheet of paper. ... To be studied! ... it is a category which has occupied me a great deal over the last ten years. I believe that by means of the *infra-slim* one can pass from the second to the third dimension.”

PETERSON, E., SANOUILLET, E.(ed.) **Salt seller**: The writings of Marcel Duchamp. Cambridge: DeCapo Press, 1989, p. 174.

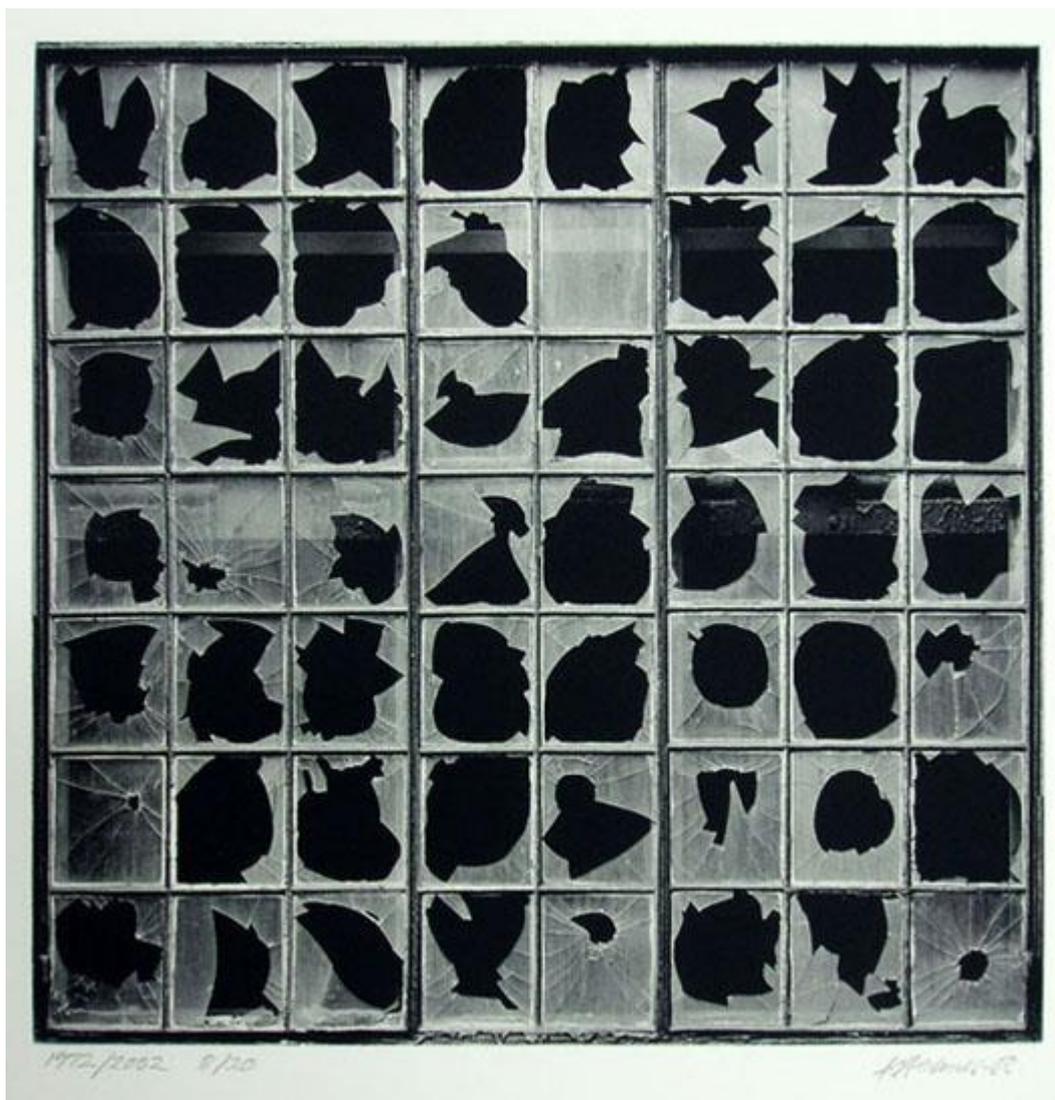


Figura 41 | Keld Helmer-Petersen, *Frameworks 1 Window*, 1972.
Photogravure. 30 7/10 x 23 3/5 in | 78 x 60 cm.

Penso neste trabalho do fotógrafo dinamarquês Keld Helmer-Petersen as janelas e sobre o olhar através destes vidros quebrados, que geram formas como as das pedras encontradas. A imagem se faz por olhar através e construir algo a partir do que se imagina. Evidenciar o banal, mas também o percurso das imagens durante o tempo, as passagens, as marcas, a imagem que emerge pelo tempo.



Figura 42 | Aline Moraes, *Infinito*, Litografia / *Frottage*, 16 x 23 cm, 2022/2023. Acervo pessoal.

O projeto *Ações, Pressões e Impressões: Residências Artísticas*, no Museu do Trabalho, aconteceu no segundo semestre de 2022 com coordenação de Maristela Salvatori e Sara Winckelmann. A proposta de trabalho, para a qual fui selecionada, seria realizar impressões sem tinta, impressões em relevos, a partir da vivência no espaço do Museu.

Quando cheguei ao Museu do Trabalho, recentemente estava morando em Porto Alegre. Caminhar até o local foi importante para conhecer a cidade a partir de erros e desvios. O artista Paulinho Chimendes é o responsável pelo espaço de litografia e Hugo Gustavo Gusmão Rodrigues ocupa a direção do Museu do Trabalho, profissionais que abriram o espaço para que ocorresse minha pesquisa e projeto de residência.

Como projeto final dessa residência, escolhi com interlocução do crítico e pesquisador Eduardo Veras, trazer de novo a memória das imagens capturadas em *frottage* para a pedra, um retorno. As marcas de cortes de algumas pedras me chamaram atenção, algumas são feitas manualmente e seu acabamento pode interferir na duração da pedra em relação a quantidade de pressão colocada no momento que passa na prensa. Ao realizar esse trabalho e buscas por outras pedras, percebo como os tempos se interligam.



Figura 43 | Richard Serra, *Rambles*, 2022. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/guggenheim-365/serra-seurat-dibujos>. Acesso em: 08 jun. 2023.

Em uma exposição que pode ser percorrida em modo virtual, Richard Serra, artista norte-americano que parte de materiais para desenvolver seu processo, apresenta seus desenhos na exposição *Serra/Seurat: Desenhos* no Museo Guggenheim Bilbao em 2022.

Chamados *Rambles*, ele usa um papel japonês feito à mão no qual as fibras geram acidentes que fazem com que nenhum desenho seja igual a outro. Seus desenhos das texturas dos papéis se submetem a novos processos, experimentando novos formatos e materiais; me atravessam e atravessam os tempos, estamos utilizando a mesma matéria, embora eu não apresente como desenho, preferindo transitar pela monotipia, *frottage* e imagem impressa.

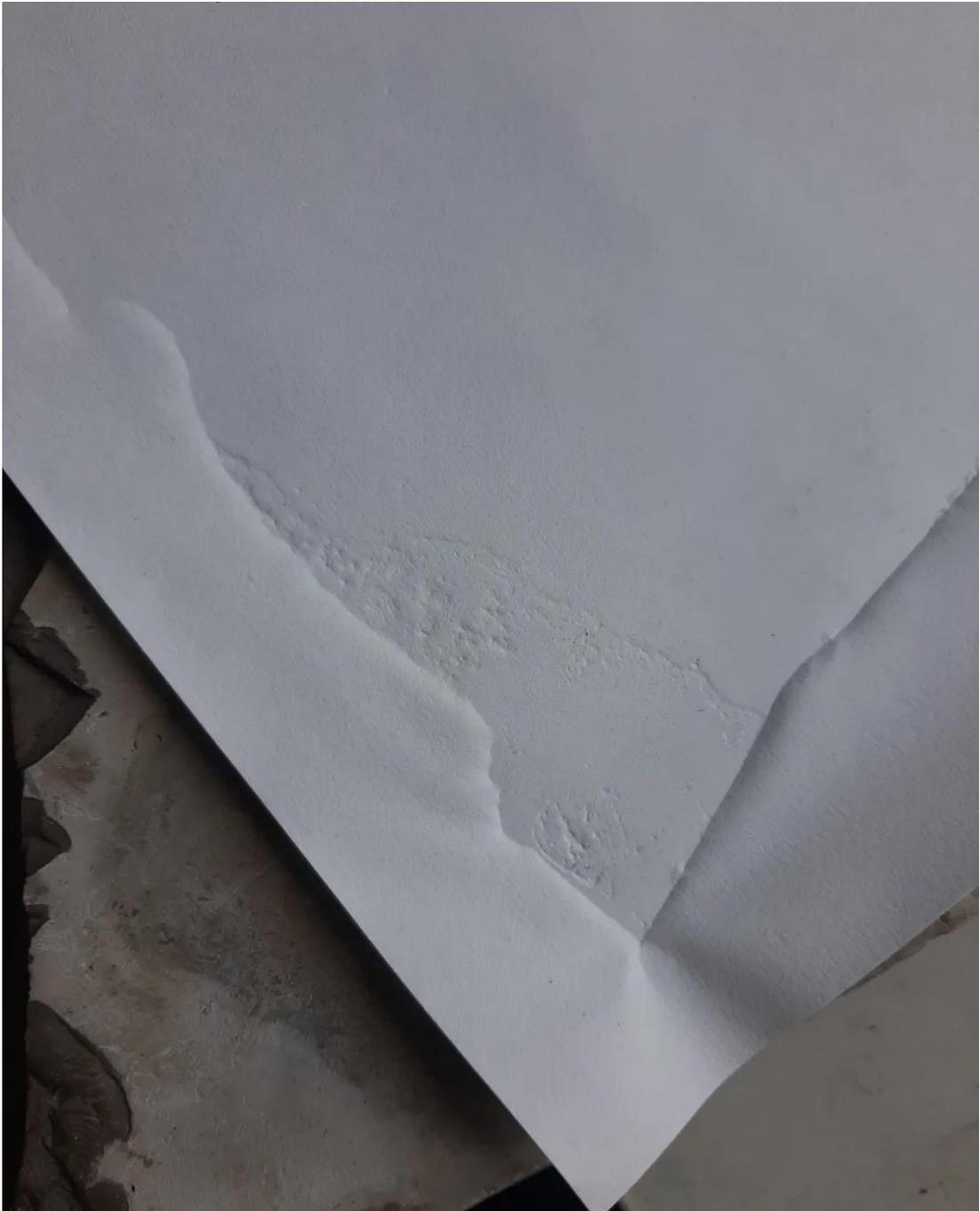


Figura 44 | Aline Moraes, *Sem título* (detalhe), Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal.



Figura 45 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal.



Figura 46 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal.



Figura 47 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal.



Figura 48 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal.



Figura 49 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 29 x 39 cm, 2023. Acervo pessoal.

As pedras do Museu do Trabalho são encantadoras pelas suas texturas laterais, marcas de corte, cada pedra com um corte diferente, pedras pequenas, pedras desniveladas, pedras com desenhos apagados, pedras com buracos. Minha missão era nivelar as pedras disponíveis, parei no tempo, lembrei de um texto da artista Paula Almozara sobre o trabalho da artista Graciela Machado, na qual comenta sobre o nosso ponto de ligação com a técnica de litografia:

... do apagamento, do desgaste consentido que dá lugar a uma nova imagem, do compartilhamento que a matriz está sujeita pela impossibilidade de renovação das fontes naturais, da limitação de mobilidade imposta pelo peso e tamanho das matrizes, e também nos vestígios que podem ser percebidos pela porosidade da pedra, fósseis que são revelados nas entranhas do calcário, composições minerais que se insinuam em depósitos inesperados na matriz. (ALMOZARA, 2020, p. 126).

Implicações recorrentes da técnica de gravura, deixar-se contaminar por situações ao acaso, estar entre o tradicional e contemporâneo, entre o passado e o presente. Quando li esse fragmento do artigo de Paula Almozara, entendi sobre os vestígios e as marcas que são reveladas a cada apagamento. Não penso mais em transposição, mas em um retorno dessas imagens que surgem, da pedra, da matéria, camadas impressas no tempo.

A superfície da pedra me atraiu, pedras empilhadas, escondidas, o que está guardado nelas, me perguntava quando estava à procura. *Alma de flores*⁹ está escrito em uma das pedras, um rastro de um tempo, tempo gravado, tempo circulado que agora está no esquecimento. São essas pedras que quero trabalhar, nelas, a poeira também deixa uma quase imagem. Através dos compartilhamentos e conversas sobre processos durante a residência, Sara sugeriu que utilizasse sua prensa de xilogravura para os relevos, realizei um teste com pouca pressão e funcionou, a marca foi registrada na superfície do papel, que estava molhado para pegar mais detalhes.

Durante os dias da residência, fui me interessando pelas bordas, pelas laterais das pedras e o projeto da impressão em relevo se tornou um desdobramento para a pesquisa do mestrado, os relevos foram uma abertura de ciclo, pensar o

⁹ *Alma de Flores* teve suas primeiras fórmulas de sabonete em 1949, seu rótulo estava em uma das pedras.

invisível, presente ali como relevo na borda da imagem nas impressões iniciais, a fenda estava ali, perdida no tempo e retornando agora com um novo pensamento.

3.2

ESPAÇOS

| PRETO |



Figura 50 | Aline Moraes, *Sem título* (detalhe), Litografia, 2023. Acervo pessoal.

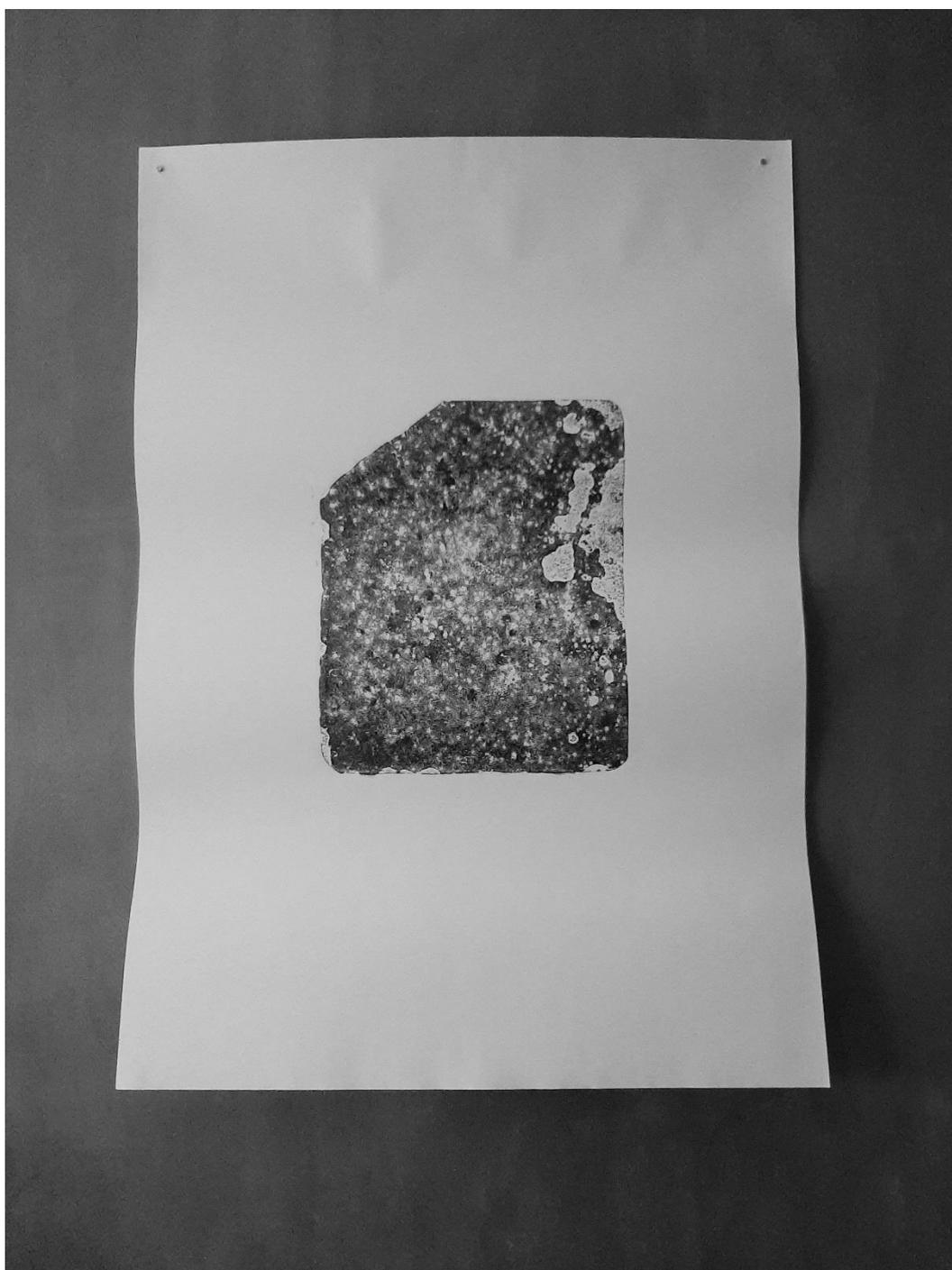


Figura 51 | Aline Moraes, *Sem título*, Litografia, 70 x 100 cm, 2023. Acervo pessoal.



Figura 52 | Atelier | Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul | 2023.
Acervo pessoal.



Figura 53 | *P.E.* | Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul | 2023.
Acervo pessoal.



Figura 54 | Aline Moraes. *Sem título*, Litografia, 70 x 100 cm, 2023.
Acervo pessoal.



Figura 55 | Aline Moraes. *Sem título* (detalhe), Litografia, 29 x 38 cm, 2023. Acervo pessoal.



Figura 56 | Aline Moraes. *Sem título*, Litografia, 29 x 38 cm, 2023.
Acervo pessoal.

Ao entrar no atelier de gravura do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – IA/UFRGS, encontro pedras distintas, pedras de grandes formatos, pedras nas quais é possível ver camadas de tempo, pedras com muitas marcas, pedras cinzas, pedras escuras. Tive a oportunidade de trabalhar com essas pedras e utilizar o espaço com a assistência da artista-pesquisadora Helena Kanaan, com quem foi muito importante realizar alguns encontros do Núcleo de Arte Impressa (NAI), coordenado pela artista que cruza extensão e pesquisa da prática da gravura.

As pedras desse lugar me interessaram, trabalhei com duas pedras grandes de formato irregular, carregadas de memórias e texturas, realizei alguns experimentos com o *tusche* líquido e em uma das pedras o fantasma nunca saiu, era possível visualizar a imagem que estava ali, mas não interferia na imagem da impressão. Também realizei impressões experimentais com um rolo de couro (Figura 53), porém as traças corroeram o rolo e me pareceu interessante realizar uma monotipia do seu estado.

Começo com a fricção do papel sobre a pedra, escolho um lápis mais gorduroso, nesse momento percebo a pedra e todos os detalhes, foram 18 minutos gravando a imagem e seu ruído que estava no fundo da pedra. Penso nas camadas e visualizo os relevos nas bordas.

A última experiência no atelier foi gravar a pedra em si, estiquei a tinta off-set na mesa de vidro e, com o rolo, a levei para a pedra, construindo muitas repetições. A pedra sugava muita tinta. Após, coloco o papel na superfície da pedra e realizo uma monotipia através da fricção.

As imagens nunca são iguais, imagens impressas que emergem conforme a sintonia dos corpos em atrito. O relevo se constrói quando passo a pedra na prensa litográfica, experimento as diversas formas de gravar a pedra, quase a técnica maneira negra, pois a imagem quer desaparecer. Nesse momento não vejo limites para a ação da gravação, pois os tempos são infinitos. Em cada cópia uma nova imagem aparece e em cada processo de granitar seria como dar vida a novas camadas de imagens suspensas no interior da pedra. O infinito é algo que esvazia

as coisas, é aquele momento de granitar onde imagens aparecem e desaparecem, buscar no interior da matéria o instante perdido.



Figura 57 | Aline Moraes, *Sem título*, Monotipia, Dimensões variáveis, 2023. Acervo pessoal.

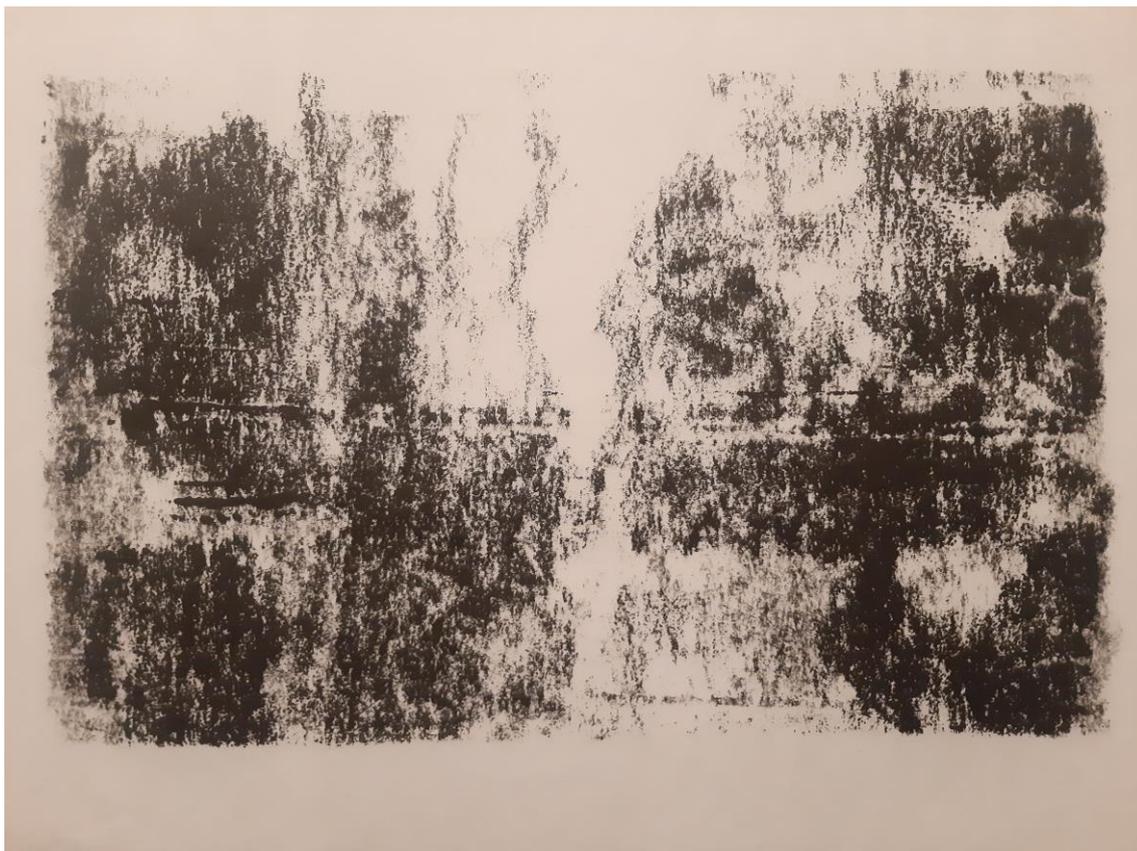


Figura 58 | Aline Moraes, *Sem título* (díptico), Monotipia, Dimensões variáveis, 2023. Acervo pessoal.



Figura 59 | *Sedimentações* | Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul | 2023.
Acervo pessoal.



Figura 60 | Aline Moraes, *Infra*, Fotografia, 2023. Acervo pessoal.



Figura 61 | Aline Moraes, *Infra*, Fotografia, 2023. Acervo pessoal.

MOVIMENTOS

O processo dessa pesquisa me levou para caminhos nunca percorridos, desvios foram traçados e pontes foram construídas, novas rotas de acesso ao que já estava presente em minhas imagens são retransformadas. Achava que meu trabalho circulava pelo espaço de atelier e pela impossibilidade de ter um atelier de litografia para realizá-lo. Percebo agora que a pedra não mais está presa neste espaço, a pedra está em todos os lugares, sendo possível transitar entre corpos gravados e graváveis.

A série em relevo foi fundamental para conectar o passado com o presente, construir os cruzamentos, um vórtice para encontros. Ela surgiu ao acaso e pelo olhar atento ao lugar, às coisas banais do cotidiano, o extraordinário, conceito de Georges Perec apresentado na pesquisa como reverberação para o futuro. Assim como o *inframince* enunciado por Marcel Duchamp, pensamento que é desenvolvido nos escritos da artista-pesquisadora Patricia Dias Franca-Huchet, ao falar sobre o quase nada, o quase imperceptível.

A imaginação junto ao nada, ao quase nada, nos faz refletir, pensar, indagar. Implica formações de imagens, contemplação e a percepção de procedimentos visuais e plásticos. Acredito que aí está Marcel Duchamp, na exigência do cotidiano da vida, na brincadeira que podemos fazer, nos erros que podemos cometer — erros de apreciação, de compreensão das coisas na busca do entendimento de si mesmo e, sobretudo, no encarar uma prática artística que não seja simplesmente cercada de intenções formais, tentando encontrar um espaço onde o mistério traga algo a acrescentar, algo que não seja imediatamente visível. (FRANCA-HUCHET, 2015, p. 41).

Inframince, o que é imperceptível, um movimento impresso, um pequeno gesto e o meu interesse por coisas mínimas surgiu nos últimos instantes quando meu corpo estava em total presença, surgiu através do extraordinário, daquelas coisas mínimas do cotidiano.

O fim me parece o início e me encontro com uma passagem de Gilles Deleuze em *Conversações* ao comentar sobre suas aulas ministradas como uma forma de laboratório de pesquisas, na qual dar um curso trata sobre aquilo que se busca e não sobre o que se sabe. Sobre os encontros, ele diz: “Era como uma

câmara de ecos, um anel, onde uma ideia voltava como se tivesse passado por diversos filtros” (DELEUZE, 2000, p. 174). Um passado que está no presente, em uma relação. Me encontro em uma imagem circular de espaços e tempos, formas possíveis para oferecer à vida, liberar a vida onde ela está aprisionada. Minha matriz continua sendo a pedra, acompanhei as passagens da pedra no meu trabalho e percebi um novo fluxo de imagens, a partir de algo desconhecido. A imagem se formou no final, uma quase imagem e a pedra em si.

Repensar os modelos dos processos litográficos e da técnica de litografia, estar em transe com o processo todo faz com que direções sejam mostradas, nas residências artísticas, nos encontros, nas trocas. Após um ano de estudos online, um novo lugar, novos caminhos e desvios como comenta o artista-pesquisador Hélio Fervenza:

Os caminhos são muitos, podem ser muito difíceis, e podem também não existir indicações para percorrê-los. São inevitáveis as bifurcações, os desvios, as pontes, as derivas do andar. Muitas vezes jogamos pedras no escuro, para que estas nos indiquem presença ou a ausência dos abismos. O caminho está indissolúvelmente ligado ao caminhante e ao seu andar. Mas, às vezes é necessário até mesmo criar o terreno a percorrer. Às vezes, o terreno vaga. (FERVENZA, 2002, p. 67).

A questão do tempo, tempo da imagem, tempo da gravura, tempo das pedras. As passagens do tempo em Porto Alegre, Curitiba e Alemanha, espaços aonde desenvolvi minha pesquisa que têm em comum a pedra, o desejo de absorver o instante em sua sutileza. Imagens que aparecem e desaparecem na superfície da pedra, pedra que guarda memória e da qual emergem imagens com características de fantasma, podem servir para as que ainda não estão lá onde passado, presente e futuro se encontram.

Percursos cruzam meus pensamentos quando redescubro a pedra e meu objeto de trabalho ao investigar esse fluxo da vida e os instantes. Nesses espaços entre, caminho pela cidade e buracos me atravessam, a cidade me atravessa e eu atravesso a cidade, uma cidade que transborda, abre fendas e fecha marcas com pedras, o som também me atravessa, tenho a sensação de estar no interior daquele

espaço inicial do atelier de litografia. Todavia, a forma de pensar se expande e deixo o caminho das pedras me levarem para um novo estado de imagens e tempos.

REFERÊNCIAS

- ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALMOZARA, Paula. **Imagem impressa entre o transitório e o perene**: reflexões a partir da produção gráfica de Graciela Machado. Revista Estúdio, artistas sobre outras obras, 2020. Disponível em: https://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v11_iss32.pdf
- ANTREASIAN, Garo; ADAMS, Clinton. **Tamarind Book of Lithography Art and Techniques**. Los Angeles: Tamarind Lithography Workshop, 1971.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. **Aberrações** : Ensaio sobre a lenda das formas. Tradução: Vera de Azambuja Harvey. Editora UFRJ, 1999.
- BARRY, FABIO. **Painting in Stone**: Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment. Yale University Press; New Haven and London, 2020.
- BATAILLE, GEORGES. **Documents**: George Bataille. Cultura e Barbárie. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes, 2018.
- BATISTA, Anderson dos Santos. **[CI-GÍT]**: ensaios sobre a instauração clandestina, a palavra baldia e a presença murmurada do objeto. Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais pelo Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- _____. **A conversa infinita v.1**: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLAUTH, Lurdi. **Marcas, passagens e condensações**: (des)encaminhamentos de um processo de gravura. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, 2005.
- BOIS, YVE-ALAIN; KRAUSS, ROSALIND. **Formless**: A User's Guide. MIT Press, 2000.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**. Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.
- DAUMAL, RENÉ. **O Contra-Céu**. Dois dias edições, 2019.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- _____. PARKET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escrito sobre as artes do visível (1979-2004). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

_____. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FRANCA-HUCHET, P. D. **INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 40–59, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7297>. Acesso em: 1 jun. 2023.

_____. **Infra-mince, Zona de sombra e o tempo do entre dois**. In: Porto Arte. N° 16, 1998.

FERVENZA, Hélio. **Formas da apresentação**: exposições, montagens e lugares impossíveis. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.204-219, jan. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/968>

_____. **Olho Mágico**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). O meio como ponto zero. Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.

FREITAS, Arthur; GONZÁLES, Ana; LAS, Andréia; SANTOS, Maria Ivone dos. (Textos). **Solar da Gravura**: 25 anos dos ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Curitiba: Medusa, 2011.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira?** Novas reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUSMÃO, JOÃO MARIA; PAIVA, PEDRO. **Experiments and Observations on Different Kinds of Air**. Direção-Geral das Arte, 2009.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Org.). **Marcas do corpo, dobras da alma**. XII Mostra da Gravura de Curitiba, 2000.

KANAAN, Helena Araujo Rodrigues. **Impressões, acúmulos e rasgos:** procedimentos litográficos e seus desvios. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, 2011.

LAGNADO, Lisette. **Ateliê, laboratório e canteiro de obras.** In: Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 2002.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero.** Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.

LOUWEN, Rebecca. **Marcel Duchamp: inframince notes - translation,** PhD thesis London: Bartlett School of Architecture, 2017. Disponível em: <https://rebecca-loewen.squarespace.com/s/translation-document-FINAL.pdf>. Acesso em 20/01/2023.

NANCY, Jean-Luc. **A imagem: o distinto.** outra travessia, n. 22. UFSC, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p97>. Acesso em: 08/08/2022.

_____. **O vestígio da arte.** In: HUCHET, Stéphane (org). Fragmentos de uma teoria da arte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **The ground of the image.** Fordham University Press, New York, 2005.

PEREC, Georges. **Espèces d'espaces.** Paris: Galilée, 2000.

_____. **Aproximações do quê?** Revista Cause commune, n.5 (Tradução de Rodrigo Silva Ielpo.), 1973. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/gctzvY4kPBnC5fCc6vjZc4K/?lang=pt>. Acesso em: 08/08/2022.

PETERSON, E., SANOUILLET, E.(ed.) **Salt seller: The writings of Marcel Duchamp.** Cambridge: DeCapo Press, 1989.

PRATES, Katia Maria Kariya. **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, 2011.

_____. **Paisagens: imagens sob corte.** Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

PRATES, Katia; RAMIRO, Mario. **Premonitor**. Editora: Prefeitura de Porto Alegre, 2003.

SMITHSON, Robert. **Um passeio pelos monumentos de Passaic**. Revista Arte&Ensaio, #22, 2011.

_____. **Uma sedimentação da mente: projetos de terra**. In: FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecilia (orgs.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SILVA, Mariana Silva da. **Zonas de contato: ressonâncias da natureza no extraordinário**. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, 2005.

STOLF, Raquel. **Entre a palavra pênsl e a escuta porosa**: [investigações sob proposições sonoras]. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pelo Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, 2011.

SVENUNGSSON, Jan. **An Artist's Text Book**. Finnish Academy of Fine Arts. Helsinki, 2007.

TITUS-CARMEL, Gérard. **La Leçon du miroir**. Paris, L'échoppe, 1992.

VOSTELL, Wolf, HIGGINS, Dick. **Fantastic Architecture**. Primary Information, 2015.

GLOSSÁRIO

| ACETONA | C_3H_6O |

Solvente orgânico usado para criar efeitos de desenho e transferir imagens para a pedra.

| ÁCIDO CÍTRICO | $C_6H_8O_7$ |

Ácido orgânico fraco encontrado em frutas cítricas, é usado no processo de contragração, abertura da pedra para desenhar novamente.

| ÁCIDO NÍTRICO | HNO_3 |

Produto químico altamente corrosivo, sendo o mais importante na litografia, prepara a pedra quimicamente estabilizando ou alterando as imagens para impressão.

| BREU |

Produto resultante da destilação da resina bruta do pinheiro. É uma resina em pó utilizada para proteger as imagens desenhadas da ação corrosiva dos ácidos.

| CARBORUNDUM |

Carborundum é um material abrasivo derivado do carboneto de silício preto, usado para granular/granitar a pedra calcária para o processo litográfico. Vários níveis de granulação estão disponíveis, variando do grão 80 mais grosso ao grão 320 mais fino.

| GOMA ARÁBICA |

A solução de goma arábica é uma goma formada a partir da seiva das árvores de acácia que cresce na Arábia, Senegal, Egito, Índia e Sudão. Pode ser usada na litografia de pedra tradicional e na litografia de placas de alumínio, protegendo a pedra de gorduras indesejáveis e mantendo as desejáveis. Quando polida na superfície da imagem litográfica, a goma arábica preserva a imagem para impressão futura.

| LÁPIS LITOGRÁFICO |

Os lápis litográficos estão disponíveis em diversas formas e graus de dureza. Eles podem ser obtidos em formas de palitos curtos, tabletes e lápis.

| CARBONATO DE MAGNÉSIO | $MgCO_3$ |

É um sólido branco que ocorre na natureza como um mineral. Usado como um aditivo para tinta offset endurecer e encurtar seu corpo.

| PEDRA LITOGRÁFICA |

Pedra calcária de Solnhofen, Baviera.

| PONÇAR | GRANITAR |

Ação de limpeza da imagem anterior da pedra.

| QUEROSENE |

Produto químico usado para processo de lavagem da pedra, mistura para tusche e limpeza em geral.

| RATORA |

A barra, de madeira dura ou plástica revestida de couro, usada em uma prensa litográfica para aplicar pressão ao tímpano que cobre o papel de impressão e a pedra ou placa.

| ROLO |

Um dispositivo cilíndrico de duas alças usado para aplicar tinta à base de óleo na superfície da pedra ou placa para impressão. Os rolos têm superfícies de couro ou borracha sintética.

| TALCO | $Mg_3Si_4O_{10}(OH)_2$ |

Um pó branco ou cinza claro usado para polvilhar pedras litográficas antes do processo de gravação e proteger a imagem da solução ácida de gravação.

| TINTA LITOGRAFICA |

Usadas três tipos de tinta para impressão litográfica, tinta *roll-up*, para o processamento da imagem; tinta preta ou colorida, usada em provas de impressão e edições e tinta *transfer*, usada para transferir impressões de uma superfície para outra. O comportamento da tinta está relacionado às suas propriedades físicas. A viscosidade é a quantidade de resistência da tinta para fluir, pode ser modificada adicionando vernizes e agentes modificadores (magnésio).

| TONER WATER |

Solução de pó de toner de impressora laser utilizado com água, usado para desenho na litografia.

| TRANSFER | ACETONA, QUEROSENE E TINNER |

Mistura para transferir uma fotocópia para a pedra.

| TUSCHE |

Bastão, pasta ou líquido que podem ser usados com água, terebentina ou um solvente de petróleo para desenhar na superfície da pedra litográfica.

