

MIRIAM TOLPOLAR

MEUS MORTOS, MEUS VIVOS

Diálogos com a gravura e a memória

Texto apresentado como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre-Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais do
Instituto de Artes da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Rey

Porto Alegre

2003

Miriam Tolpolar

Meus Mortos, Meus Vivos

Diálogos com a gravura e a memória

Dissertação realizada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Rey

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antonio Vargas

Profa. Dra. Blanca Brites

Profa. Dra. Maristela Salvatori

Ao meu pai, Jayme Tolpolar (*in memoriam*)
e minha mãe, Raquele Galbinsky.

Agradeço

Alfredo Nicolaiewsky, Paulo Gomes, Cylene Dallegrave, Cláudia Zanatta, Felipe Schaan, Anico Herskowits, Cleide Di Giorgio, Fernanda Soares, Niura L. Ribeiro, Ana Flávia Baldisseroto, Rogério da Rosa, Gerson Almeida, Jayme T. Anchante, Raquele Galbinsky, Prof. Dra. Blanca Brittes,
Profa. Dra. Sandra Rey

e a todos os meus alunos da Oficina de Litografia do Atelier Livre da Prefeitura

por me acompanharem nesta caminhada.

Sumário

Índice das Ilustrações.....	vi
Resumo.....	x
Abstract.....	xi
Introdução.....	01
1.Hierofania, aura e biografema: diálogos com a memória.....	07
1.1. Gravura: um encontro com a aura.....	08
1.2. Biografema: fragmentos de um retrato.....	14
1.3. Sagrando a memória da pedra.....	17
1.4. Sobre os rituais e o tempo.....	26
1.5. Livro: objeto sagrado.....	32
2. Gravura e fotografia: ações, semelhanças, diferenças e interrogações.....	43
2.1. Origens: a fotografia e a litografia.....	44
2.2. Repetição: semelhanças e diferenças.....	49
2.3. Amnésia: alusões ao presente e ao ausente.....	55
2.4. Inventário.....	60
2.5. Memória e fotografia.....	63
2.6. Passagens: fotografia e litografia.....	69
2.7. Arqueologias da alma.....	72

Considerações finais.....	80
Referências bibliográficas.....	84
Reproduções fotográficas das obras.....	89

Índice de ilustrações

Ilust.1A e 1B- Miriam Tolpolar ponçando.....	03
Ilust.2- Cristina Guerra: “sem título” – detalhe - fotografia – 1997.....	13
Ilust.3- Miriam Tolpolar: “Herança” - impressão litográfica s/ seda - 100x120cm - 2002.....	16
Ilust.4- Miriam Tolpolar: “As Pedras” – impressão litográfica s/ seda – 100x120cm– 1999.....	22
Ilust.5- Walter Goldfarb bordando – 1998.....	30
Ilust.6- Miriam Tolpolar e Rogério L. da Rosa imprimindo	31
Ilust.7- Pedra tumular de Jayme Tolpolar no Cemitério Centro Israelita em Porto Alegre.....	32
Ilust.8- Miriam Tolpolar: “Meus Mortos, Meus Vivos” – livro - impressão litográfica s/ seda –28x21cm(aberto) - 2002.....	34
Ilust.9- Miriam Tolpolar: “Meus Mortos, Meus Vivos” – livro- frotagem s/ seda – 28x21cm(aberto) - 2002.....	39
Ilust.10- Miriam Tolpolar: “Meus Mortos, Meus Vivos” - impressão litográfica s/ seda – 100x120cm – 2002.....	40
Ilust.11- Rosângela Rennó: “O grande livro do adeus” – livro – 4x50x61(fechado) – 1990.....	41
Ilust.12- Miriam Tolpolar: ”Perdas e Ganhos” - impressão litográfica s/ seda- 100x120cm - 2001.....	51

Ilust.13- Miriam Tolpolar: “Horizontes” - impressão litográfica s/ seda - 100x120cm- 2002.....	52
Ilust.14- Miriam Tolpolar: “A Carteira” - impressão litográfica sobre seda - 100x120 cm - 2002.....	54
Ilust.15- Fotografias e objetos utilizados nas gravuras de Miriam Tolpolar.....	62
Ilust.16- Cindy Sherman: “sem título” – fotografia - 184,2x125cm -1985.....	68
Ilust.17-Christian Boltanski: Installation view. Ydessa Hendeles Art Foundation- Toronto- 1988.....	71
Ilust.18- Christian Boltanski:” Reserve: lake of the dead”- Installation view – Institute of Contemporary Art Nagoya - Japan 1990.....	71
Ilust.19- Miriam Tolpolar: “A Rosa” - impressão litográfica s/ seda -120x100cm – 1999.....	74
Ilust.20- Fotografia da classe de Christian Boltanski - Hulst Middle School -1951.	75
Ilust.21- Christian Boltanski: “Monument” - Galerie Crousel-Hussenot - Paris – 1986.....	76
Ilust.22- Fotografias 3x4 de Jayme Tolpolar e Jayme Tolpolar Anchante.....	78
Ilust.23- Miriam Tolpolar: “Meus Mortos, Meus Vivos” - livro e luvas - impressão litográfica s/ seda - 28x21cm(aberto) - 2002.....	90
Ilust.24- Miriam Tolpolar: “Meus Mortos, Meus Vivos” - impressão litográfica s/ seda -120x100cm - 2002.....	91
Ilust.25- Miriam Tolpolar: “Meus Mortos, Meus Vivos” – detalhe – impressão litográfica s/ seda - 120x100cm - 2002.....	92
Ilust.26- Miriam Tolpolar: “Perdas e Ganhos” - impressão litográfica s/ seda-	

120x100cm- 2001.....	93
Ilust.27- Miriam Tolpolar: “Perdas e Ganhos” – detalhe - impressão litográfica s/ seda - 120x100cm- 2001.....	94
Ilust.28- Miriam Tolpolar: “Viagens” - impressão litográfica s/ seda -120x100cm – 2001.....	95
Ilust.29- Miriam Tolpolar: “Viagens” – detalhe - impressão litográfica s/ seda - 120x100cm - 2001.....	96
Ilust.30- Miriam Tolpolar: “Um Ano de Vida” - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2002.....	97
Ilust.31- Miriam Tolpolar: “Um Ano de Vida” – detalhe - impressão litográfica s/ seda -120x100cm - 2002.....	98
Ilust.32- Miriam Tolpolar: “Auto-Retrato com Orquídeas” - impressão litográfica s/ seda -120x100cm - 2002.....	99
Ilust.33- Miriam Tolpolar: “Auto-Retrato com Orquídeas” – detalhe – impressão litográfica s/ seda -120x100cm - 2002.....	100
Ilust.34- Miriam Tolpolar: “Iguais e Diferentes” - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2001.....	101
Ilust.35- Miriam Tolpolar: “Iguais e Diferentes” - detalhe - impressão litográfica s/ seda -120x100cm - 2001.....	102
Ilust.36- Miriam Tolpolar: “Horizontes” - impressão litográfica s/ seda - 120x100cm -2002.....	103
Ilust.37- Miriam Tolpolar: “Horizontes” - impressão litográfica s/ seda – detalhe – 120x100cm - 2002.....	104
Ilust.38- Miriam Tolpolar: “Herança” - impressão litográfica s/ seda - 120x100cm –	

2001.....	105
Ilust.39- Miriam Tolpolar: “Herança” – detalhe - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2001.....	106
Ilust.40- Miriam Tolpolar: “Auto-Retrato” - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2001.....	107
Ilust.41- Miriam Tolpolar: “Auto-Retrato” – detalhe - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2001.....	108
Ilust.42- Miriam Tolpolar: ”O Dia dos Pais” - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2002.....	109
Ilust.43- Miriam Tolpolar: ”O Dia dos Pais” – detalhe - impressão litográfica s/ seda - 120x100cm - 2002.....	110
Ilust.44- Miriam Tolpolar: ”A Arueira”- impressão litográfica s/ seda - 120x100cm – 2002.....	111
Ilust.45- Miriam Tolpolar: ”A Arueira” – detalhe - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2002.....	112

Resumo

Dividida em dois capítulos, a presente dissertação propõe uma reflexão sobre questões pertinentes à gravura, mais especificamente à litografia, a partir da produção de obras realizadas entre os anos 2000 e 2002 e de seu processo criativo. Gravura, nesta pesquisa, refere-se à linguagem e ao conceito de impressão, deslocando-se de sua função reprodutora em direção ao lugar de obra singular, única.

Partindo deste eixo, os conceitos de impressão, memória, aura e sagrado, e as diversas ações que se relacionam à prática da gravura, dialogam com o conceito de identidade vinculado ao retrato e auto-retrato. Neste diálogo, são apresentados aspectos referentes à cultura judaica, seus costumes e rituais.

A utilização da fotografia como apropriação, produzindo relações de aproximação e afastamento com a litografia, construíram obras que suscitaram indagações e reflexões a partir de sua instauração, enriquecendo o processo de construção deste texto, que tem como fio condutor o constante interrogar.

Abstract

Divided in two chapters, the present dissertation develops a reflection on issues pertinent to printing, more specifically to lithography, having as a base the 2000 – 2002 work production and its creative process. Printing, in this research, refers to the language and the concept of printing as displaced from its reproductive function, and moving towards the place of single, unique work.

In this context, the concepts of printing, memory, aura, sacred and the many actions related to the practice of making a lithograph, create a dialogue with the concepts of identity and self-portrait. In this dialogue aspects related to the Jewish culture, its rituals and customs are presented.

The use of photography as an appropriation, producing relations of proximity and separation from lithography, constructed works that have elicited questions and reflections regarding the founding basis of the work itself, enriching the process of creation of this text, which is, itself conducted by a constant act of inquiring.

Introdução

Quando se faz gravura, a primeira etapa desta atividade diz respeito à preparação da matriz: madeira, metal ou pedra, que devem estar aptas para receber a idéia do artista convertida em imagem. No caso específico da litografia, esta preparação da pedra litográfica tem o nome de ponçagem¹. Palavra estranha para uma atividade física, trabalho braçal onde o movimento de vai-e-vem de uma pedra sobre a outra, vai gastando aquela superfície já desenhada, permitindo a esta matriz receber uma nova imagem.

Este momento de ponçar transformou-se em meu momento de pensar, já que é o instante no qual o sujeito coloca-se frente a frente com o objeto que o desafia, transformando a pedra em interlocutor. A mão que corre na superfície da pedra, reconhecendo seus poros, sua forma e sua história, levam e elevam este objeto ao lugar de indivíduo, no sentido de constituí-lo de uma unidade distinta, humanizando-o simbolicamente.

¹Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (Editora Nova Fronteira, 2ª edição, 1986), a palavra ponçar origina-se do francês poncer. Passar pedra-pomes ou ponçador na pedra litográfica a fim de aparelhá-la e alisá-la, ou, ainda, anular em sua superfície a imagem anteriormente gravada. Pode-se usar também a palavra granitar.

O que exponho a seguir portanto, são reflexões que surgiram a partir desse processo prático, suscitando indagações referentes aos próprios procedimentos, suas relações com os princípios fundantes da gravura e a instauração de uma poética de resgate de uma memória, que, vinculada à pedra, fala também da identidade.

Dialogando com a pedra, inicialmente se pensa em composições, imagens a serem desenhadas, transferidas ou reproduzidas, porém vinculando este diálogo aos conceitos mais amplos da gravura, referentes à impressão, à reprodução, à repetição e ao coletivo, busquei refletir e relacionar estes procedimentos centenários à minha produção recente em litografia, onde resgato fotografias de rostos, objetos e palavras que dizem da minha história particular, remetendo a questões de identidade. Neste caso, a identidade como campo de investigação, conduz a pensar no individual, no único, já que estas imagens fazem parte de uma história pessoal. Entretanto, na medida em que são vistas, convertem-se em espelhos, saindo do particular e deslocando-se em direção ao coletivo, através do olhar de cada um.

A gravura, ao contrário, nos remete ao coletivo, ao múltiplo, porém nesta pesquisa é descartada a idéia de multiplicação de imagens, trazendo o foco para o mono, extraindo desta matriz apenas uma cópia, resignificando este processo, fundando um lugar singular e deslocando sua função.



Ilust.1A e 1B- Miriam Tolpolar ponçando

Assim, nesta pesquisa, serão abordadas as questões pertinentes ao conceito de identidade, relacionados ao retrato, ao auto-retrato e às apropriações. Partindo deste eixo, este trabalho irá abordar a gravura, mais especificamente a litografia, dialogando com os conceitos de impressão, de memória, de aura, de sagrado e com as diversas ações que se vinculam a esta prática. A delimitação do campo de pesquisa da gravura propõe uma investigação e questionamento do seu lugar e função enquanto obra de arte. Tendo a gravura nascido com o objetivo de multiplicar imagens, democratizar o acesso a estas e comercializar produtos, conhecimentos e idéias, com o passar do tempo foi elevada ao lugar de obra de

arte, porém sem a “aura”² da obra. Esta pesquisa deverá abordar as questões referentes à gravura enquanto linguagem e conceito de impressão no sentido de marca geradora de imagem, deslocando-a de sua função reprodutora e trazendo-a a uma categoria de obra singular, única. Partindo destas idéias, proponho algumas interrogações:

Como trazer procedimentos nascidos há duzentos anos, para um contexto atual, repensando e resignificando suas origens?

De que forma a repetição e a seqüencialidade aparecem neste trabalho, mesmo não se tratando de gravuras numeradas?

De que forma minha produção em gravura poderá viabilizar obras que digam respeito à identidade partindo de imagens singulares e conceitos vinculados à memória e à impressão, gerando contrapontos entre o individual e o coletivo, o privado e o público, o mono e o múltiplo?

Após inúmeras investigações e experiências, a fim de concretizar este trabalho, elegi a utilização de objetos pessoais, a impressão em tecidos brancos finos, em uma cópia única, evidenciando estas relações e buscando uma aproximação a estes conceitos.

²As relações entre aura e gravura serão abordadas nesta dissertação a partir do conceito de aura de Walter Benjamin no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Ao longo deste percurso, foram produzidos mais de trinta trabalhos, envolvendo frotagens, impressões com intervenções através da utilização de pigmentos, carimbos ou grafite e obras impressas com os procedimentos litográficos tradicionais. A série de trabalhos que aqui apresento consta de um livro e onze obras bidimensionais, elaboradas nos anos de 2001 e 2002, porém, também foram incluídas nesta dissertação, a título de informação e enriquecimento do trabalho, obras produzidas anteriormente, que fazem parte de minha trajetória e buscam contextualizar esta produção recente.

Os parágrafos com referências a procedimentos eminentemente técnicos, foram destacados utilizando-se o recurso de recuo texto.

O desenvolvimento e a construção da pesquisa se estabelecem a partir do conceito de poiética de René Passeron³, sendo fundamental a idéia de processo e de que a obra se instaura a partir de condutas operativas, ou seja: todas as formas que o artista usa para viabilizar a realização de sua produção plástica são relevantes para que haja um aprofundamento dos temas pertinentes à pesquisa. Neste sentido, busco articular questões práticas com teóricas, transitando entre

³ Foram utilizados os seguintes textos disponíveis em português sobre o assunto: de René Passeron "Por uma filosofia de criação" (tradução inédita para uso dos alunos do Mestrado em Poéticas Visuais da UFRGS em 1997), "Da estética à poiética" (Porto Arte, v.8, n.15, p.103-116, nov. 1997); de Sandra Rey "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais" (Porto Arte, v.7, n.13, p.81-95, nov. 1996); de Paul Valéry "Poesia e pensamento abstrato" (in Variedades, p.193-210). Também foi consultado o verbete *poietique* do "Vocabulaire D'esthétique" de Etienne Souriau (Paris:PUF, 1990).

estes dois campos de ação, propondo um trabalho de diálogo e questionamento sempre presentes ao longo de todo o processo de construção da pesquisa.

No decorrer deste estudo, muitos autores contribuíram com seus escritos, bem como artistas com suas obras, proporcionando importantes diálogos. Em relação à gravura e à fotografia, sua história, procedimentos e indagações filosóficas, consulte os escritos de Georges Didi-Huberman, Roland Barthes, Walter Benjamin, Philippe Dubois, Lucia Santaella e Annateresa Fabris. Para a abordagem das relações da obra com o sujeito que mira, com sua função e seus efeitos, os vínculos com a memória e as lembranças, foram investigados outros campos de conhecimento, utilizando fundamentos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, bem como de Gaston Bachellard e Henri Bérghson.

Em relação à produção plástica, encontrei pontos de diálogo com obras dos artistas Cristina Guerra, Cindy Sherman, Rosangela Rennó, Walter Goldfarb e Christian Boltanski, aproximando-me destes em relações de semelhança, identidade e também nas diferenças e antagonismos.

1. Hierofania, aura, biografema:
diálogos com a memória

1.1. Gravura: um encontro com a aura

“Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura desta montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças a sua reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único”.⁴

⁴ BENJAMIN, W. “Pequena História da Fotografia”, em Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 101.

A palavra aura designa auréola luminosa, suposta manifestação de substância etérea mais ou menos sobrenatural que irradia que certas pessoas ou de certos objetos. Assim, a relação entre a aura que irradia, emana energia e a obra de arte é clara, associando esta obra a um objeto diferenciado, único.

O conceito de aura, como qualidade da obra de arte, foi criado por Walter Benjamin em seu artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1934, quando este ficou impressionado com a multiplicação de imagens, devido à mecanização. Para Walter Benjamin, a reprodução é responsável pela perda da aura juntamente com a serialização, que atinge seu apogeu a partir da invenção da fotografia, permitindo a reprodução infinita e imediata e deslocando o valor da obra em função de seu valor de exposição.

Podemos então relacionar a perda da aura com a banalização da imagem? Segundo a teoria de Benjamin, sim, pois, na medida em que a imagem possui a propriedade de multiplicar-se, deixa de ser obra única, mais ainda na atualidade, quando os meios de reprodução assumem proporções infinitas e o homem se vê inundado por imagens de todo o tipo, sem critérios de qualidade ou formas de seleção.

Antes da gravura se “tornar arte”, e aí já estamos afirmando que nem sempre a gravura teve status ou intenção de ser obra de arte, arte era pintura, escultura ou desenho. Quando os chineses sulcaram pedaços de bambu com facas para

gravarem ideogramas e depositaram nestes finos sulcos pigmentos negros, estava nascendo a primeira forma de gravura tradicional, como é conhecida no Ocidente até os dias de hoje. O desenvolvimento da gravura esteve sempre relacionado ao nascimento da escrita, da imprensa e do livro, tendo surgido para transmitir conhecimento, mesmo que inúmeras vezes a serviço das classes dominantes ou da igreja. Xilogravuras e gravuras em metal eram feitas para ilustrar livros: as xilogravuras eram impressas juntamente com o texto, gravadas numa mesma matriz e as gravuras em metal eram coladas ou encartadas nas publicações da época. Por volta de 1400, este trabalho era feito por artesãos: a gravura em metal era gravada por ourives e os artistas eram anônimos, geralmente trabalhando em equipes, supervisionados pelo autor do desenho ou pintura original, ou pelo dono da gráfica onde estava sendo realizado o trabalho.

A litografia, terceira das gravuras na ordem cronológica⁵, também não nasceu para servir a arte. Sua invenção tinha propósitos puramente comerciais: inicialmente a difusão de peças teatrais e depois para a reprodução rápida e em larga escala de documentos, edição de jornais, revistas, rótulos, calendários, enfim, toda espécie de material gráfico comercial. Mais ou menos cinquenta anos após sua invenção, esta técnica despertou a curiosidade de inúmeros artistas, que perceberam suas infinitas possibilidades expressivas. Goya foi o primeiro artista a distinguir estes valores na litografia e a partir de suas gravuras, a maioria dos artistas modernos, em algum momento de suas trajetórias, experimentou esta

⁵ DAWSON, J. Guia completa de grabado y impresion: técnicas y materiales. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982. p.09-11.

linguagem. Devido a este fato, Goya é considerado em inúmeros livros de história da gravura, o “inventor” da litografia, pois foi o primeiro artista que, transcendendo às questões técnicas, compreendeu sua linguagem elevando-a ao lugar de obra de arte.

Pergunto-me onde, então, está a aura. A aura está na obra única? Ou estará na singularidade da obra, na sua autoria? A aura está na sua função ritual? Se concordarmos que a pintura tem a aura da obra de arte única, se pensarmos que a gravura, quando concebida como arte, e por normas internacionais deve ser assinada, numerada como uma obra autêntica, reconhecida como tal pelo artista, se considerarmos que cada cópia editada é única e nunca igual a anterior, então podemos concluir que a gravura tem aura. Mas, por outro lado, se pensarmos que a gravura tem como característica fundamental a possibilidade de ser editada com um número ilimitado de cópias, originária de uma matriz (que se perde, no caso da litografia), e é esta matriz que retém o desenho e dá origem à obra, podemos supor que é também na matriz que está a aura da gravura. É esta matriz que se relaciona com o artista e é nela que se deposita a imagem, que recebe a mão do artista, e retém o instante único da criação.

A pedra litográfica, em si, já carrega a aura. Aura de uma pedra que possui poderes singulares, como a memória. A aura também pode estar ligada à autoria, ao reconhecimento da obra na história e isto, então, só será dado pela sua trajetória no tempo. Estas gravuras que eram feitas com o objetivo de ilustrar

livros, hoje são vistas por nós como obras de arte e mesmo na época, havia ilustradores que se destacavam por desenvolverem um trabalho diferenciado daquele meramente artesanal, como Dürer, cujas xilogravuras extremamente refinadas eram cortadas diretamente na prancha, eliminando a necessidade de traçar e vigiar a gravação e impressão. Dürer assumia uma postura de artista, assinando sua obra e seu trabalho foi reconhecido além da função ilustrativa, pois sua obra vive independentemente de um texto.

Atualmente, a artista paulista Cristina Guerra recolhe negativos de fotografias 3x4 de estúdios fotográficos populares, copia e amplia as imagens destes negativos, agrupando-as e produzindo grandes painéis fotográficos com milhares de imagens de rostos de pessoas do povo. Estas imagens podem ser agrupadas segundo critérios variados, como por exemplo, os que têm cabelo comprido, os que estão de gravata, os que estão frente a um fundo azul, etc... Sendo estas fotografias feitas em estúdios para documentos, que, geralmente fazem fotos de entrega rápida, não recebem o tratamento químico adequado e com o passar do tempo estes produtos continuam atuando sobre os negativos, que são guardados também de forma inadequada. Quando ampliadas, aparecem nestas imagens manchas, cores e deformações que produzem novas imagens e novas leituras. A artista portanto, ao recolher estes negativos, dá a eles um novo significado, inserindo em um novo contexto este material que até então tinha uma finalidade prática e posteriormente, descartável: ser uma foto para documento.

As imagens criadas a partir destes negativos resgatados, assumem o lugar de obra de arte, são expostas em espaços públicos reconhecidos como espaços de

veiculação de obras de arte, como transmissores de cultura. Quando estavam nos estúdios, estes objetos não eram arte e não possuíam aura. A partir do momento em que são retirados, repensados e resignificados, adquirem a aura. Podemos pensar assim, que a aura também está relacionada a um outro olhar, um resignificar, recontextualizar, ao reconhecimento e a institucionalização, mas também ligada à importância atribuída ao artista e não apenas a sua produção.



Ilust.2- Cristina Guerra: "Sem título" - detalhe-fotografia- 1997

Partindo da idéia de resignificar a técnica da gravura, desvinculando-a de uma supervalorização da reprodutibilidade e inserindo-a num outro contexto, dando ênfase à singularidade de sua linguagem, as litografias apresentadas nesta pesquisa foram editadas em uma única cópia, eliminando a possibilidade de múltiplo, como um exercício simbólico de apreensão da aura. A cópia única, que remete à obra única, poderia dar a estas gravuras simbolicamente uma aura, mas a leitura mais interessante no entanto, seria a de pensar a aura de Benjamin colada ao punctum de Barthes: obra que possui aura não é necessariamente a obra única, a obra do museu ou consagrada pelas regras vigentes. A obra que

possui aura é aquela que possui o punctum, é aquela que fere, que produz o estranhamento, o corte, que traz em si o espelho.

1.2. Biografema: fragmentos de um retrato

“Assim, ao contrário da biografia em que o texto passado é uma homenagem a uma pessoa morta: morta enquanto pessoa que é morta na linguagem desgastada; o texto biografemático traz à luz, pela leitura, um corpo vivificado pela e na linguagem. Um corpo como uma dobra do sujeito que se inscreve no tecido textual e se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”.⁶

O termo Biografema, cunhado por Roland Barthes, explicita o teor autobiográfico que constitui o fio condutor dos trabalhos aqui apresentados. Ao longo dos anos, venho construindo trabalhos que dizem de passagens, de imagens, de lembranças da minha vida, sempre relacionados ao autobiográfico. Neste momento, porém percebo que biografia implica em contar uma história de vida, relatar, explicitar e não encontrava nestes trabalhos uma identificação direta e linear com o biográfico.

⁶ CARAMELLA, E. “Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas” em Biografia: sintoma da cultura, HISGAIL, F. (org.), São Paulo: Hacker, Cespuc- centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise da PUC, p. 22, 1997.

As gravuras construídas ao longo deste processo de dois anos de pesquisa, me levaram a refletir a respeito do caráter e das medidas das revelações que proponho expor nestas obras: resquícios, indícios, vestígios.

O termo biografema pontua de forma clara o caráter biográfico contido no trabalho, que focaliza o indireto, fugindo da narrativa linear e propondo leituras que possibilitam associações. Os elementos apresentados nas obras são calculadamente impressos no corpus branco, como vestígios ou pistas que, se por um lado são organizadas e arranjadas racionalmente, por outro lado não obedecem a uma cronologia linear relacionada a nascimento, vida e morte. Os trabalhos vão aludindo a lembranças e reminiscências de uma vida, através da apresentação de pequenos objetos, fotografias e relações que vão se construindo entre estes elementos, tecendo uma teia, como uma rede onde o sujeito que olha, vai construindo a história. Por outro lado, mesmo não estando apresentados de forma linear, os trabalhos apresentam uma relação com a cronologia, na medida em que relacionam indivíduos de gerações diferentes, expõem datas, nomes e destacam objetos que dizem de instantes passados e presentes. A conceituação de biografema remete ao espelho, isto é, no conhecimento do outro como possibilidade de conhecimento do real, confirmando uma identidade, a condição de humanidade, de espelhamento.

Sendo biografema, como não expor retratos e auto-retratos? Como não nomear? A idéia de biografema, tratando-se de dar pistas, não exclui a nomeação, pois neste caso é importante explicitar quem sou, de onde venho, para onde me dirijo e

para isto é imprescindível o uso do nome. Quem sou? E este homem, quem é? É através desta rede de nomes, datas e faces que o sujeito vai percebendo a vida e a morte velada na obra. O nome é signo indispensável, pois é importante o reflexo, mas é mais imprescindível a perpetuação, o registro, a gravação deste nome. Na Bíblia, a medida em que Deus ia criando os seres e os espaços do mundo, ia nomeando-os, pois nomear é o que legitima a existência, afirmando sua presença, inscrevendo no livro da vida.



Ilust.3 – Miriam Tolpolar: “Herança” - impressão litográfica s/ seda - 120x100cm - 2002

O retrato retrata, no sentido de representar, deixar transparecer, espelhar, bem como no sentido de confessar e sendo um auto-retrato, este ato torna-se ainda mais contundente. O auto-retrato pressupõe uma representação de sua imagem, mas neste caso isto nem sempre acontece de forma explícita: auto-retrato aqui é tudo o que é mostrado. O retrato do pai, da mãe, ou do filho configuram a idéia de auto-retrato da artista, na medida em que expõem a construção de um sujeito e que dizem daquele sujeito.

1.3. Sagrando a memória da pedra

Quando pensamos em sagrado, geralmente nos reportamos às manifestações religiosas, já que estas são constituídas por um número considerável de hierofanias⁷, mas o sagrado pode estar em todos os lugares, fazeres, objetos ou pensamentos. Estes pensamentos ou ações podem manifestar-se em um indivíduo não religioso, que sequer pertença a um grupo religioso por batismo ou convicção. Desta forma, é importante salientar o paradoxo que está incorporado em toda a hierofania: ao mesmo tempo em que determinado objeto pode tornar-se sagrado, segue sendo ele mesmo (objeto) e aos olhos de alguns, não passa de um objeto comum. Assim, para alguns indivíduos, uma determinada ação

⁷ O termo hierofania, nesta pesquisa, refere-se às “manifestações do sagrado”, segundo conceituação utilizada por Mircea Eliade no livro “O Sagrado e o Profano”(Editora Martins Fontes, 5ª edição, 2001).

cotidiana ou não intencional, pode ser uma manifestação do sagrado estando incorporada em seu modo de ser no mundo.

Quando Moisés apascentava o rebanho de Jetro, seu sogro, e chegou a Horebe -o monte de Deus- apareceu-lhe um anjo do Senhor em uma chama de fogo, em meio a uma sarça. Apesar do fogo arder sem cessar, a sarça não se consumia e Deus falou a Moisés, pedindo primeiro que tirasse os sapatos dos pés, pois a terra em que estava pisando era santa. Esta sarça que, ardendo em fogo não se queimava, era sagrada, mas nem por isto deixou de ser uma sarça, participando do meio cósmico envolvente. Aos olhos de qualquer indivíduo, a sarça é apenas uma forma vegetal, mas para Moisés e seu povo, aquela sarça passa a pertencer ao âmbito do sagrado bem como aquela terra, agora santa.

Sendo a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano⁸, podemos dizer que o objeto sagrado contém em si também o profano. A terra que para Moisés agora é santa, era antes apenas um ordinário pedaço de chão. O sagrado, no entanto, não pode ser tomado apenas como uma manifestação da religiosidade do homem, e sim como uma forma de ser no mundo. Assim, os espaços singulares tornam-se locais privilegiados quando assumem um valor particular ou coletivo. Neste caso, espaços comuns, cotidianos podem tornar-se espaços sagrados, assumindo valores privilegiados para determinadas pessoas em universos privados.

⁸ ELIADE, M. O Sagrado e o Profano. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.17.

O paradoxo entre sagrado e profano existe também no limite que separa um espaço do outro. Ao passar-se pelo limiar de um templo religioso, adentramos ao espaço sagrado, saindo do espaço profano. Na religião judaica, o rito de entrada ou saída de casa por familiares ou amigos, é demarcado por um pequeno objeto chamado *Mezuzá*. Este artefato deve ser pregado ao lado direito do marco da porta e contém uma reza escrita à mão por um religioso autorizado, abençoando e protegendo o espaço, agora um lar sagrado. Ao entrar-se ou sair da casa, é costume beijar o próprio dedo e tocá-lo na *Mezuzá*, como que a beijando. O espaço portanto para tornar-se sagrado não precisa ser um templo ou espaço religioso, bastando que algo o torne sagrado ou o sagre. Este limiar que separa os dois espaços é o que delimita o sagrado do profano, opondo estes dois mundos paradoxais e ao mesmo tempo aproximando-os. O homem que dali entra e sai, não sendo religioso, carrega em si uma religiosidade intrínseca, tornando sagrada e ritualizando sua passagem pela porta. Este limiar que contém a *Mezuzá*, símbolo e veículo da passagem, possui grande importância religiosa, transcendendo este espaço ao espaço profano. O curioso é que, ao mesmo tempo em que é utilizada por judeus ortodoxos, é usada também por judeus não religiosos, como um hábito ou mesmo um elemento de preservação de uma tradição.

A pedra sempre teve uma significação simbólica para as sociedades antigas e primitivas. Pedras naturais e em forma bruta eram, muitas vezes, consideradas morada de espíritos ou deuses, e nas culturas primitivas utilizavam-nas como lápides, marcos ou objetos de veneração religiosa. A história do sonho de Jacó, no

Velho Testamento, é um exemplo de como, há milhares de anos, o homem sentia que um deus vivo ou um espírito divino estavam corporificados em uma pedra e de como a pedra veio, então a tornar-se um elemento simbólico e sagrado.

“E Jacó... foi a Haran. E chegou a um lugar onde passou a noite, porque já o sol era posto; e tomou uma das pedras daquele lugar, e a pôs por seu travesseiro, e deitou-se naquele lugar. E sonhou: e eis uma escada posta na terra, cujo topo tocava nos céus; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela; E eis que o Senhor estava em cima dela, e disse: Eu sou o Senhor, Deus de Abraão teu pai, e o Deus de Isaque; esta terra, em que estás deitado, darei a ti e à tua descendência; E a tua descendência será como o pó da terra, e estender-se-á ao ocidente, e ao oriente, e ao norte, e ao sul, e em ti e na tua descendência serão benditas todas as famílias da terra; E eis que estou contigo, e te guardarei por onde quer que fores, e te farei tornar a esta terra; porque não te deixarei, até que haja cumprido o que te tenho falado. Acordando, pois, Jacó do seu sono, disse: Na verdade o Senhor está neste lugar; e eu não o sabia. E temeu, e disse: Quão terrível é este lugar! Este não é outro lugar senão a casa de Deus; e esta é a porta dos céus. Então levantou-se Jacó pela manhã de madrugada, e tomou a pedra que tinha posto por seu travesseiro, e a pôs por coluna, e derramou azeite em cima dela. E chamou o nome daquele lugar Betel; o nome porém daquela cidade antes era Luz. E Jacó fez um voto dizendo: Se Deus for comigo, e me guardar nesta viagem que faço, e me der pão para comer, e vestes para vestir; E eu em paz tornar a casa de meu pai, o Senhor me será por Deus; E esta pedra que tenho posto por coluna será a casa de Deus;”⁹

⁹ A Bíblia Sagrada contendo o velho e o novo testamento, traduzida em português por João Ferreira de Almeida, Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil: São Paulo, 1994, pp. 32-33.

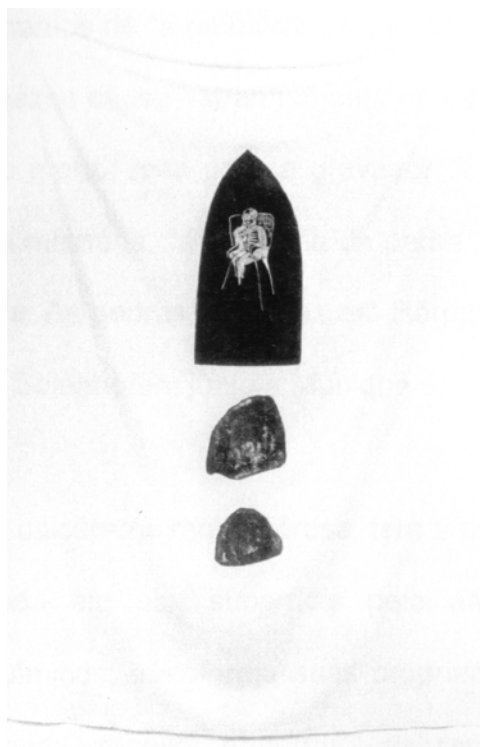
Para Jacó, a pedra fazia parte integrante da revelação, sendo o mediador entre ele e Deus. O ato simbólico de Jacó ao tomar a pedra do solo e colocá-la sob a cabeça ao dormir, propõe uma relação de entrega, de confiança e de comunicação do homem com Deus, aludindo também à morte. O sono profundo a que Jacó se entrega, o sonho com os anjos e com a escada, vinculando o homem com o divino, com o eterno. A pedra aqui é um símbolo do ser, da coesão e da conformidade consigo mesmo.

A dureza e a durabilidade deste elemento sempre impressionaram o homem, que reconheceu na pedra o contrário do biológico, que está submetido às leis da mudança, à decrepitude e à morte. A pedra é eterna, simbolizando a unidade e a força. As pedras que caíram do céu explicaram a origem da vida. Nos vulcões, o ar se transformava em fogo, este em água e a água em pedra, sendo por isto considerada a primeira solidificação do ritmo criador.

No judaísmo, quando morre um membro da comunidade, o corpo deve ser enterrado no solo e a lápide é colocada sobre o local, apenas um ano depois. A este ritual de colocação da lápide chama-se “Descoberta de *Matzeivah*” ou “Inauguração do Túmulo”. Neste dia, segundo a tradição, são novamente reunidos no local do sepultamento os familiares e amigos do morto e é feita então a inauguração do túmulo pelo rabino, numa cerimônia onde rezas e lembranças são evocadas. A fotografia do falecido, bem como seu nome, alguns dados sobre sua vida e uma mensagem gravada na pedra, surgem aos olhos dos presentes no momento de descerramento do pano negro que encobre a lápide, ao final da

cerimônia. Estas lápides são formas discretas, desprovidas de ornamentos, de espaços para a colocação de flores e geralmente negras, sendo apenas um marco da passagem do homem sobre a terra.

Nos cemitérios judaicos, é comum encontrar-se pedrinhas em cima das lápides: pedras sobre pedras. É costume entre os judeus, deixar uma pequena pedra sobre o túmulo visitado, pois assim, quando um outro visitante chegar, saberá que alguém esteve ali. O envio de flores, o uso de coroas com mensagens, a colocação de ramalhetes junto ao túmulo, não fazem parte das tradições judaicas: as flores murcham e morrem enquanto que as pedras são perenes.



Ilust.4 – Miram Tolpolar: “As Pedras” - impressão litográfica s/ seda -120x100cm - 1999

O trabalho reproduzido acima da série “Monolitos”, faz menção a esta tradição, retomando a idéia da pedra lápide na imagem superior e uma representação de duas pedras logo abaixo, representando as pedrinhas deixadas por dois visitantes. Neste trabalho, na verdade, temos uma relação de três pedras: a pedra lápide, as pedras depositadas e a pedra geradora da imagem, ou seja, a pedra litográfica.

A pedra litográfica, utilizada como matriz, possui propriedades particulares, que nenhuma outra pedra possui. Extraídas unicamente de pedreiras na Alemanha, estas pedras foram trazidas para o Brasil juntamente com prensas e outros materiais gráficos para a fundação de gráficas comerciais. A litografia está vinculada ao que chamamos de “a memória da pedra”, forma de se referir à pedra litográfica que muitas vezes causa estranhamento no ouvinte, pois este entende a pedra como um objeto morto, mas para o gravador, a pedra litográfica possui poros, respira e possui memória, “a memória da pedra”, já que esta é uma pedra singular, especial e rara. As pedras utilizadas em litografia, provêm, em sua maior parte das pedreiras de Solenhofen, junto à Munique e,

sendo uma pedra calcárea e muito porosa, tem a propriedade de reter a gordura depositada em sua superfície pelo artista que, mediante procedimentos químicos, transforma suas propriedades, de modo que esta ao estar úmida, repelirá a gordura utilizada para desenhar a imagem, alterando assim, o estado da pedra. A este fenômeno físico químico, chamamos adsorção, isto é, a atração que certas gorduras manifestam ante a pedra granitada. O fato de que em suas camadas,

possui 98% de carbonato de cálcio puro e apenas 2% de impurezas minerais como vidro, ferro, alumínio e talco, juntamente com a propriedade de memorizar imagens, tornam esta pedra especial.

O conceito de memória, vinculada à pedra e ao processo litográfico, se mescla com o próprio fazer, com a busca e a inscrição de lembranças e sua relação com o outro, o que vê, num ir e vir do olhar para a obra e para si mesmo. Entre os filósofos que se ocuparam com particular atenção ao problema da memória e suas possíveis formas, pode-se mencionar Henri Bergson¹⁰. Segundo Bergson, a memória pode ser memória-hábito, de repetição ou memória representativa. A primeira é, por assim dizer, a memória psicofisiológica; a segunda é a memória pura, que constitui a própria essência da consciência. Este último tipo de memória representa a continuidade da pessoa, a realidade fundamental, a consciência da duração. Por isso se diz que a memória, considerada neste sentido, é o ser essencial do homem, enquanto entidade espiritual, podendo assim diferenciar-se de todos os demais seres como “o ser que tem memória”, que conserva seu passado e o atualiza em todo o presente, que tem, por conseguinte, memória e tradição.

Segundo Bergson, podemos relacionar duas memórias: a primeira registra, sob forma de imagens-lembranças todos os acontecimentos cotidianos, acolhendo

¹⁰ BERGSON, H. Matéria e Memória ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

fatos, datas e lugares, armazenando o passado como uma necessidade. A segunda memória concentra a consciência deste passado, sistemática e rigorosamente. Estas duas memórias, sendo uma a que imagina e a outra a que repete, mesclam-se ou substituem-se freqüentemente. Desta mesma forma a memória da pedra e a memória do artista se encontram e se mesclam durante todos os procedimentos e atividades gráficas.

A pedra litográfica é bastante frágil, quebrando-se com muita facilidade, e atualmente, é considerada rara, por isso nos ateliês é cercada de cuidados por artistas e impressores que a manuseiam no seu cotidiano. Devido a esta fragilidade, e também ao fato de não mais ser extraída das pedreiras de Solenhofen, poderíamos denominá-la sagrada. Mas ao mesmo tempo em que para o artista a pedra litográfica poderá guardar qualidades do sagrado, para alguém que nunca ouviu falar em litografia ou para aquele individuo cujo valor de um objeto está associado à sua utilidade ou função, este é apenas um objeto pedra.

Curioso destino foi dado às pedras litográficas da gráfica da Livraria do Globo, em Porto Alegre, quando a oficina litográfica foi substituída pelos processos off-set: as pedras foram usadas no calçamento do estacionamento, nos fundos da empresa. Aquelas pedras litográficas, outrora usadas como matrizes para páginas de livros e revistas, foram cimentadas no chão, sendo massacradas durante anos pelo peso de veículos que ali transitaram. No ano de 2001, por iniciativa e disposição do artista Danúbio Gonçalves, estas pedras foram retiradas do solo da Livraria do

Globo e encontram-se atualmente na oficina de litografia do Atelier Livre da Prefeitura, perfeitamente preservadas. O objeto pedra, neste caso, assume a condição sagrada ou profana, transitando entre estes dois âmbitos, condicionado a conceitos, juízos culturais, comerciais, afetivos ou funcionais atribuídos pelo homem. Este objeto sagrado, torna-se outra coisa, sem contudo deixar de ser ele mesmo: uma pedra. Porém a quem a pedra revela suas propriedades, tornando-se um objeto especial, a realidade transmuta-se em uma realidade quase sobrenatural. Estas características singulares da pedra litográfica, que vinculadas a procedimentos artísticos e rituais específicos onde o tempo, o cuidado e o respeito pelos objetos, modifica o estado do objeto pedra, produzindo novas formas é o mote que seduz e encanta na litografia.

1.4. Sobre os rituais e o tempo

É impossível, portanto, pensar em espaços, objetos ou tempo sagrado, sem relacioná-los com ritos. O objeto sagrado *Mezuzá*, está vinculado ao rito de entrada e saída do limiar da porta e de seu toque devotado com a mão, repetindo-se sempre que o ato de entrada ou saída acontece. Podemos assim dizer que a hierofania, o rito e a repetição coexistem. Da mesma forma, podemos também dizer que qualquer objeto pode tornar-se sagrado. Todos os procedimentos que antecedem o nascimento de uma gravura são também ritualísticos e repetitivos. Neste caso, quando nos referimos a nascimento, estamos também evocando a

morte, pois assim como o sagrado está colado ao profano, o nascimento está associado à morte. A pedra litográfica é a protagonista em todos estes procedimentos de realização da gravura, encharcados de rituais que se repetem de forma contínua, como uma reza, neste ciclo de nascimento e morte:

da preparação da pedra litográfica para receber a imagem, através da ponçagem, o desenho feito em sua superfície pelo artista com materiais gordurosos, os procedimentos químicos, quando este mistura o ácido nítrico, fosfórico e tânico à goma arábica, sensibilizando a superfície da pedra, culminando com o momento de impressão.

Esta última etapa, quando a matriz é deitada sobre a prensa para receber a pressão violenta da ratora, fazendo nascer a obra, finaliza o ciclo. Se cada uma destas etapas foi realizada com cuidado, isto é: se na ponçagem a pedra ficou bem nivelada, se as gotículas de ácidos foram corretamente medidas, se a pedra foi corretamente entintada e a pressão da prensa previamente testada, o artista sabe que o resultado da impressão será satisfatório. Após a impressão, a pedra retorna ao tanque onde sua superfície será novamente gasta, fechando o ciclo em que o mesmo artista que faz nascer, agora faz morrer através da ponçagem a imagem por ele criada. Assim, cada um destes procedimentos envolve um ritual que deve ser repetido, respeitado em seu tempo e reatualizado a cada nova imagem concebida, para que, desta forma a imagem nasça a contento, ou seja, os negros, os meio-tons, os brancos, mantenham suas características originais.

O tempo, neste caso, é fator determinante e configura-se também como uma hierofania. O prazer que o gravador sente nas relações ritualísticas com o tempo, com os materiais, faz com estes procedimentos tornem-se especiais, evidenciando o prazer do processo. Este tempo é reversível na medida em que é ciclicamente recriado e adquire a dimensão de propiciar o renascimento. Neste sentido, podemos relacionar o tempo dos procedimentos gráficos há um tempo sagrado. Quando lemos a passagem bíblica da criação do mundo no Gênesis, percebemos as relações ritualísticas de Deus com o tempo em cada uma das etapas de criação: no primeiro dia a criação dos céus e da terra e de tudo o que neles existe, no segundo dia a criação da vida vegetal, culminando com o sexto dia, quando Deus criou o homem e no sétimo dia descansou, santificando o sábado (*shabat*). Há uma organização e um respeito pelo tempo de criação: Deus organiza as etapas segundo uma classificação e uma lógica, separando as áreas, os espaços e as vidas animal, vegetal e humana. A Bíblia preocupa-se mais com o tempo do que com o espaço. Ela vê o mundo na dimensão do tempo. Presta mais atenção às gerações, aos eventos do que aos países, às coisas; preocupa-se mais com a história do que com a geografia. Para entender o ensinamento da Bíblia, a pessoa precisa aceitar sua premissa de que o tempo tem um significado para a vida, adquirindo soberania própria. O judaísmo, em particular, é uma religião do tempo visando uma santificação do tempo. Diferentemente do homem propenso para a espacialidade, isto é, aquele para quem o tempo é invariável, iterativo e homogêneo, para quem todas as horas são iguais, desprovidas de qualidade, a Bíblia percebe o caráter diversificado do tempo. Não existem duas horas

semelhantes. Cada hora é única e uma só, dada naquele momento e infinitamente preciosa. O gravador sabe disto: os procedimentos na gravura são tão enaltecidos pelo artista quanto sua produção. Os procedimentos assumem um lugar de valorização e o tempo é respeitado pois se sabe que esta relação é fundamental para a construção da obra. Ao mesmo tempo em que os rituais se repetem, são também diferentes.

Nas obras apresentadas neste trabalho de pesquisa, cada fotografia escolhida para ser reproduzida em xerox e posteriormente passada para a pedra, com suas nuances e características diferentes, exigia atitudes e pensamentos diferenciados no que diz respeito ao tratamento químico, à entintagem e à impressão. Por outro lado, o momento de impressão sempre foi um ritual sagrado pelo técnico impressor, que exige silêncio e concentração ao longo deste processo. Está sempre presente um pouco de ansiedade, curiosidade e surpresa, numa espera de que o resultado seja compatível com os desejos e fantasias projetadas por ambos neste instante.

O trabalho do artista paulista Walter Goldfarb inscreve-se neste âmbito ritualístico e sagrado, em virtude de procedimentos e elementos presentes e ausentes. O bordado, trabalho tradicionalmente feminino, é resgatado por um artista homem e transposto a uma lona branca, densa e de grandes dimensões. Sua obra envolve ações como alvejar, bordar e queimar. O ato de bordar já retém a idéia ritualística de repetição de uma ação, quando a mão introduz e retira a agulha da lona, conduzindo o fio que vai configurando o desenho, a linha metafórica que faz

ligações e separa espaços. Nestes espaços brancos, o artista introduz elementos pequenos, retratos, textos em hebraico, literalmente costurando relações.



Ilust.5 -Walter Goldfarb bordando, 1998

Nas gravuras impressas para este projeto de pesquisa, esta ritualidade manifestou-se de forma mais forte e evidente: marcávamos as edições em horários matutinos, o mais cedo possível, para não sermos perturbados pelo entra-e-sai de alunos ou funcionários. Os tecidos sempre manipulados com cuidado e respeitados por sua condição pura: o branco não podia ser maculado pelas tintas, pela graxa, pelo suor de nossas mãos. Tarefa quase impossível em uma oficina litográfica que utiliza uma prensa engraxada, solventes, tintas gordurosas: a tudo limpávamos de forma obsessiva, atentos a cada detalhe. Em uma mesa, os tecidos já cortados e abertos. Em cima da prensa grande, o tecido onde será feita a impressão, previamente marcado com lápis grafite, indicando os pontos exatos onde deverá cair a imagem impressa. Após ser feita a entintagem da matriz, o impressor sinaliza que a pedra está pronta para receber o tecido e num novo ritual de lavar mãos, verificar se está tudo limpo e seco em volta da

prensa azul. Os dois juntos, artista e impressor, a quatro mãos deitam o tecido branco, virginal, sobre a pedra entintada, ajeitando as sobras de tecido que caem pelos lados, protegendo-as com papéis previamente recortados. O impressor então baixa a alavanca e rodando a manivela num movimento constante, faz com que a ratora corra sobre a pedra com uma pressão monumental.



ilust.6 - Seqüência de fotos de Miriam Tolpolar e Rogério L. da Rosa imprimindo

1.5. Livro: objeto sagrado

Sendo o judaísmo uma religião que proíbe a adoração de objetos, ídolos ou santos, não nos legou grandes obras de arte ou catedrais desde o início de sua história. Isto poderia ser explicado pela passagem bíblica da fuga do Egito, em que os judeus atravessam o mar Morto e vagam durante quarenta anos no deserto. Quando um grupo de homens, descrente da liderança de Moisés, decide recolher todo ouro ali existente para confeccionar e adorar um bezerro de ouro, Deus fica enfurecido, quebrando as tábuas que continham os Dez Mandamentos. Desde então, é proibida a confecção e adoração de qualquer objeto ou imagem. Decerto por isso, nos cemitérios judeus não existe qualquer tipo de estatuária ou imagens religiosas adornando os túmulos. As sinagogas são em sua maioria edifícios desprovidos de adornos ou qualquer manifestação artística.



Ilust.7 - Pedra tumular de Jayme Tolpolar, Cemitério Centro Israelita, POA

Os rituais judaicos se caracterizam como a arte das formas significantes do tempo, como uma arquitetura do tempo. As suas observâncias – o *shabat* ou as festas, dependem de uma certa hora do dia ou estação do ano. É o anoitecer, o amanhecer ou o entardecer que trazem com eles o chamado para a prece. Uma das mais notáveis palavras da Bíblia é *cadosh*, santo; uma palavra representativa do mistério e majestade do divino. Esta palavra é usada pela primeira vez no Livro do Gênesis, ao final da história da criação, a qual fizemos menção no capítulo anterior e devemos atribuir-lhe uma significação especial pelo fato de esta ser aplicada ao tempo. Não há referência no relato da criação a nenhum objeto no espaço que teria sido dotado com a qualidade de santidade. Esta é uma diferença radical do costumeiro pensamento religioso. A mentalidade mítica esperaria que após o estabelecimento do céu e da terra, Deus criaria um lugar santificado, sobre o qual seria erigido um santuário. No entanto, para a Bíblia, segundo parece, é a santidade no tempo, o *shabat*, que vem em primeiro lugar.

O objeto, a imagem, além de não possuírem um lugar assegurado no judaísmo, nunca mais foram exercitados, a partir do episódio do bezerro de ouro. O objeto a que nos referimos aqui, é diferente do objeto *mezuzá*, ou da *menorá*, candelabro utilizado para acender as velas no início do *shabat*. Estes objetos existem no âmbito religioso com uma função ritual, mas não com uma função de adoração.

A obra que originou este processo de pesquisa, é um objeto. Objeto gravado, gravura objeto, livro com impressões, livro de artista: qualquer uma destas

definições poderia dar pistas sobre este trabalho nomeado “Meus Mortos, Meus Vivos”, realizado no ano de 2001.

“Meus Mortos, Meus Vivos” é um livro todo branco, onde em cada uma de suas páginas de tecido está impresso o rosto dos meus mortos: meu pai, Jayme Tolpolar, meus avós paternos, Salomão e Bertha Tolpolar, meus avós maternos, Júlio e Jurema Galbinsky e meu marido, César Anchante. O livro consta apenas das imagens dos rostos e na capa, o título. Também faz parte desta obra um par de luvas brancas de tecido, depositadas ao lado esquerdo e direito do livro. Livro e luvas, por sua vez, estão colocados em cima de uma pequena mesa também branca.



Ilust.8 - Miriam Tolpolar: "Meus Mortos, Meus Vivos" livro – impressão litográfica s/ seda – 28x21cm (aberto) - 2002

Livro convida ao manuseio, à leitura, mas sendo um objeto todo branco, produz um misto de atração e receio. As luvas indicam mãos, sugerindo que seja tomado, manipulado, mas com cuidado. O fato de não possuir texto escrito e nem mesmo qualquer referência àqueles indivíduos que ali estão representados pelas fotografias, cria um vazio: rostos sem nomes. Não constando nenhuma informação sobre eles, podem ser quaisquer um. Ou nenhum.

Um objeto para ser lido silenciosamente, já que não possui palavras a serem recitadas ou mesmo balbuciadas. É um objeto silencioso, com imagens anônimas, solitárias e silenciosas. Quando um sujeito se propõe a vestir as luvas, está adentrando em um universo pessoal e podemos supor que se estabeleça uma relação muito similar àquelas explicitadas por Lacan no texto “O estádio do espelho como formador do eu”, entendendo-se o estádio do espelho como uma identificação, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem. Neste caso, o livro assume a função do espelho, sendo que o sujeito que mira, olha o outro adentrando em si mesmo, relacionando aquilo que vê no outro com a sua verdade e transformando a verdade do outro na sua verdade.

Por outro lado, a verdade impressa no livro, uma verdade particular, realiza a passagem do eu especular para o eu social. A única vez em que este objeto foi apresentado, em junho de 2001, no Instituto de Artes desta universidade, inúmeros colegas puderam vestir estas luvas brancas e experimentar as páginas

do livro. Alguns dias depois recebi pelo correio, uma carta escrita à mão da colega e também artista Lenir de Miranda, onde registrou suas impressões :

“Não pude vestir as luvas daquele ancoradouro tão enevoadado de recordações .As lembranças estavam ali, num leve perpassar de ondas em calmos movimentos brancos. Quando me vi envolta naquela branca névoa, fugi de mim e de meus ancoradouros. Assim, aquela obra era forte demais em minhas memórias. A obra era suficiente para sensibilizar a fuga úmida de meus olhos. Aquilo era arte. Dele fugi pois estava de mim presa de lembranças na silenciosa passagem das finas páginas brancas.

Para Miriam Tolpolar, meus rápidos pensamentos confidenciais. Afinal, não estamos aqui para falar de arte?”.¹¹

Quando Lenir diz: “Quando me vi envolta naquela névoa branca, fugi de mim e de meus ancoradouros. Assim aquela obra era forte demais em minhas memórias”, está explicitando a relação da obra enquanto espelho, ou seja, aquilo que da obra, tomou para si. Desta forma, este objeto sendo particular, é jogado ao coletivo, transitando entre estes dois âmbitos, resignificando seu lugar através destas novas leituras e de outras memórias.

O trabalho “O álbum da família D.”, de Christian Boltanski é uma grande composição sobre a memória: expõe organizadamente em molduras de ferro fotografias familiares, remetendo a recordações da infância, que mesmo sendo estritamente pessoais são compartilhadas pela memória coletiva. Este trabalho é

¹¹ MIRANDA,L.Correspondência enviada para Miriam Tolpolar em 23/03/2001.

de 1971 e foi concebido a partir de uma experiência do artista ao pedir emprestado a um amigo, Michel D., o álbum de fotografias de sua família, em poder de seus pais. O objetivo do artista era reconstruir a vida daquelas pessoas através das imagens que retratavam momentos significativos de suas vidas, mas Christian Boltanski descobriu bem mais:

“Pude descobrir a ordem em que haviam sido tiradas e os laços que existiam entre os personagens que elas representavam. Mas pude me dar conta que não podia ir mais longe, já que estes documentos pareciam pertencer às recordações de não importa que família, que qualquer um poderia se reconhecer nestas fotos de férias ou de aniversários. Estas fotografias não ensinavam nada sobre o que havia sido a vida da família D., elas me devolviam às minhas próprias recordações.”¹²

Este trabalho de Boltanski nos conduz a relacionar o livro ao álbum de fotografias e de que forma estas fotografias se inscrevem no contexto destes objetos. No trabalho “Meus Mortos, Meus Vivos”, o livro poderá ser associado a álbum de fotografias, que conseqüentemente se relaciona à memória. No momento em que uma fotografia, antes solta, é colocada em um álbum, ela imediatamente está inserida em um outro lugar, passando a fazer parte de um conjunto, uma seqüência, uma organização, um relato onde é parte de um todo e, de certa forma, esta inserção santifica aquela imagem, diferenciando-a daquilo que está de fora.

¹² BOLTANSKI, C. Ensaio General, obras de la colección del fondo regional de arte contemporáneo, Rhône-Alpes/FRAC-Museo de arte Contemporáneo/ Santiago, Chile, 1995.

Não é comum, por outro lado, a colocação de fotografias utilizadas em documentos nestes álbuns de família e assim a inserção destas imagens gera um estranhamento na medida em que este deslocamento lhes delega um outro valor. É importante relatar o processo de elaboração desta obra, que produziu diálogos e relações positivas, mas também dúvidas e insatisfações vinculadas a procedimentos e técnicas de impressão, e seus resultados estéticos.

O projeto inicial para este livro, partia de uma idéia de apropriação. Fui a uma livraria de usados perto de minha casa e procurei um livro barato, no formato retangular, nem muito grande nem pequeno demais. Não poderia ser um livro de qualidade, pois sua destruição fazia parte do projeto e certamente isso me faria sentir culpada se fosse uma obra literária. As páginas do livro foram então uma a uma pintadas de branco e sua capa verde, encapada com um tecido também branco, contudo estes recursos não tiveram um resultado satisfatório. A tinta branca não cobria por completo as letras negras, e manchas e borrões surgiam nas páginas que deveriam ficar brancas. O papel também era muito fino e se enrugava ao receber as demãos de tinta. Assim, este material foi descartado.

A partir desta experiência, decidi fazer um livro eu mesma, isto é, imprimir as imagens, cortar as páginas em tecido branco, costurá-las com agulha e linha e mandar encadernar. O título foi impresso na capa, letra por letra, com carimbos de borracha, numa alusão aos tipos utilizados em antigas gráficas. Como as fotografias foram reproduzidas em xerox e posteriormente frotadas com thinner na superfície do tecido, estas imagens ficaram difusas e acinzentadas. Inicialmente,

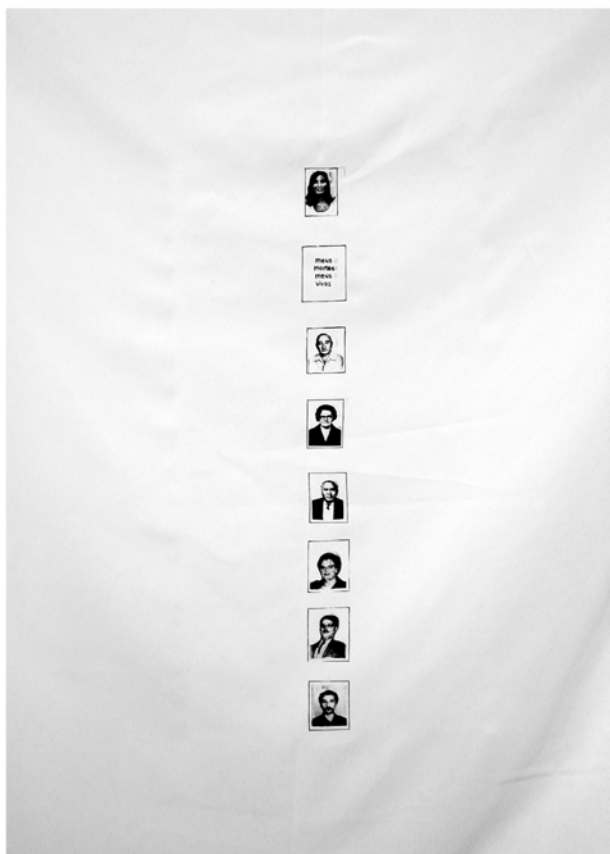
este resultado me agradou pois me pareceu pertinente à idéia, de que aquelas faces produzissem uma sensação de fantasmas, de irrealidade, de névoa e que as pessoas tivessem que fazer um esforço para tentar reconhecê-las. Assim então ficou a primeira versão do livro “Meus Mortos, Meus Vivos”.



Ilust.9 – Miram Tolpolar: “Meus Mortos, Meus Vivos” -livro - frotagem s/ seda -28x21cm (aberto) - 2002

A partir deste trabalho, todos os outros trabalhos bidimensionais foram realizados partindo do princípio da impressão com thinner, descartando o uso dos procedimentos gráficos de impressão tradicional, porém depois de feitas algumas obras, percebi que os tons acinzentados resultantes daquelas frotagens não possuíam a qualidade aveludada dos negros e a força da impressão litográfica. Retomei então o uso daqueles procedimentos, que para mim possuem um sentido

histórico e memorial, além das qualidades estéticas referentes aos resultados e à impressão. Um segundo livro, similar ao primeiro foi feito, porém impresso em litografia, gerando também uma obra bidimensional com o mesmo nome.

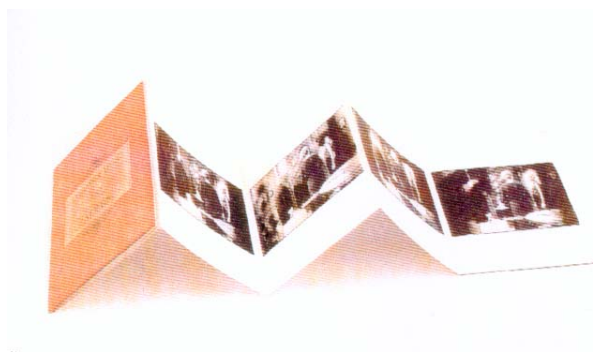


Ilust.10 – Miriam Tolpolar: “Meus Mortos, Meus Vivos” - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2002

“Meus Mortos, Meus Vivos”, sugere um contraponto entre vida e morte, nos remetendo a pensar que o morto se faz vivo e presente, construindo outros sujeitos com os quais tiveram ligações estreitas ou não. O título me conectou com uma brincadeira comum na infância que se chamava “morto-vivo“, quando um de nós era escolhido para esconder o rosto, contar em voz alta até um determinado

número e ao se virar para o resto do grupo, gritar: morto! ou vivo!, tentando surpreender os demais. Ao ouvir “morto”, as crianças deveriam “morrer”, ficando estáticas; ao ouvir “vivo”, deveriam movimentar-se, fazendo gestos ou simulando ações.

A artista Rosângela Rennó vêm trabalhando com fotografias e memória desde 1985. Seu trabalho no entanto, ao invés de nomear ou explicitar a identidade, apaga diferenças entre as pessoas, apresenta tipos. A artista explora também incansavelmente o tridimensional, utilizando negativos, vidro, alumínio e espuma, entre outros materiais. “O grande livro do adeus” é o nome de um livro realizado em 1990, contendo catorze fotografias em preto e branco, sobre papel resinado. Este livro não possui início nem fim, é um livro em zigzag, com capas idênticas de um lado e de outro, sendo as imagens reproduções de fotogramas. Segundo Paulo Herkenhoff¹³, “O tempo que mais interessa a Rennó são os filamentos da memória primeiro, e depois, do esquecimento.”



Ilust.11 - Rosângela Rennó: “O grande livro do adeus” -livro - 4x50x61cm (fechado),1990

¹³ HERKENHOF, P. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente” em Rosângela Rennó, São Paulo: EDUSP, pp.115/191, 1998.

Assim como “O grande livro do adeus” nos remete a uma história sem fim, a um eterno retornar, “Meus Mortos, Meus vivos” faz uma alusão a ciclo, também ao retorno e à dualidade da vida e da morte.

O livro objeto “Meus Mortos, Meus Vivos” tem significação especial nesta pesquisa de mestrado pois foi o elemento que alavancou toda a produção posterior, através do desafio proposto pela orientadora dessa pesquisa, na disciplina denominada “Seminário de articulação teórico-prática na produção artística”, produzindo as interrogações e associações indispensáveis à continuidade do trabalho. O livro, neste caso, adquire status de objeto sagrado pela aura: o branco somado ao mistério que envolve o objeto que não diz, sugere; não mostra, compartilha, comungando mortos e vivos, presentes e ausentes.

2. Gravura e fotografia:

ações, semelhanças, diferenças, interrogações

2.1. Origens: a fotografia e a litografia

1797

Litografia: escrita na pedra

1839

Fotografia: escrita da luz

Ao escrevermos, precisamos dominar regras de gramática e de ortografia, mas muito além disto, precisamos saber *o que* escrever. Neste sentido, a escrita verdadeira não é automática, não basta obedecer apenas as regras. Assim acontece com estes dois processos, litografia e fotografia: não obedecem unicamente a *modos de usar*, podendo envolver de tal maneira aquele que faz, transformando estes procedimentos em rituais, quebrando a inconsciência automatizada e tornando-se atividade reflexiva e emancipatória. Escritas que deixam marcas: através de gestos solenes, carregados mesmo de sacralidade, na

pedra ou no ato da captura de uma imagem. Por outro lado, a origem histórica destes processos está ligada à origem da escrita e à história do livro, já que o homem, desde seus primórdios, gravava, buscando expressar-se e transmitir conhecimentos através de imagens, e posteriormente através da linguagem escrita.

Fotografia e litografia foram inventadas e descobertas. Segundo o dicionário Aurélio, a descoberta envolve surpresa, acaso e busca; a invenção envolve criação e concepção no campo da ciência, da tecnologia ou das artes. Invenção e descoberta portanto, se mesclam em situações que envolvem acaso, surpresa, pesquisa e inovação, colando estas duas linguagens à ciência, à tecnologia e à arte.

A litografia nasce para dar respostas a uma série de exigências geradas pela revolução industrial, possibilitando maior rapidez e precisão no modo de reprodução, além de baixar o custo na produção do material impresso. Relacionar litografia à fotografia, nos leva a pensar nos seus vínculos com a comunicação e a informação visual, desde a Idade Média até os dias de hoje.

O processo de produção industrial portanto, é determinante para o amadurecimento da imagem impressa, trazendo com a litografia um novo estatuto da imagem, já que o desenho original e o desenho impresso são praticamente idênticos, não necessitando retoques nem uma transposição para outra linguagem.

Este caráter inicial de múltiplo, de produção industrial permanece até os dias de hoje vinculado ao conceito de gravura. É importante pontuarmos no entanto, que com a invenção da impressão off-set, a litografia cai em desuso na área comercial e passa a ser utilizada apenas em ateliês de arte. Poderíamos dizer que com a invenção do offset se inicia um novo período na história da gravura, pois a imagem perde seu propósito fundante, desligando-se definitivamente da imprensa. A gravura continua mantendo o caráter de multiplicadora da imagem, contudo sem aquele objetivo estritamente comercial da imprensa, assumindo um lugar distinto, já que os artistas gravadores produzem suas obras em escala reduzida: as edições comerciais de milhares de cópias passam a ser dezenas ou no máximo centenas.

Atualmente, a comunicação atinge milhões de pessoas e as novas tecnologias de reprodução e difusão de imagens estão sendo exploradas por artistas que percebem nestas, qualidades expressivas e outras possibilidades de linguagem. A gravura hoje, não pode estar vinculada apenas a seu caráter reprodutor, se ponderarmos que a prensa litográfica, que no século passado era o modelo de produção de massa, hoje é considerada obsoleta. Quando Goya, cinqüenta anos após a invenção da litografia por Aloys Senefelder em 1796, percebeu a riqueza de sua linguagem e suas infinitas possibilidades expressivas, já se abriam novas perspectivas para sua utilização, antevendo um futuro desvinculado da reprodução comercial.

Assim como a litografia, a fotografia também veio suprir uma demanda de rapidez, eficiência e barateamento na reprodução da imagem. A gravura, por sua vez, devido a sua capacidade reprodutora, embora de modo ainda artesanal, já começara a antecipar o caráter fundamental do paradigma fotográfico. Como a maior parte das invenções, a da fotografia é um híbrido: primeiro, porque é herdeira na arte da utilização da câmara escura, no sentido dos valores e do negativo vindo da gravura. Além disso, a litografia trouxe a idéia de uma permeabilidade seletiva do suporte da imagem exposta a um fluido - os procedimentos químicos. Incluem-se aí também os processos industriais, com o potencial de reprodução mecânica da litografia assim como o nível científico, presente na fotografia, já que precisou de instrumentos científicos usados por Galileu como lentes de lunetas astronômicas ou de microscópios.

Litografia e fotografia também trabalham com extremos que ao mesmo tempo em que se opõem, se aproximam: por um lado podem ser consideradas como únicos, singulares e, num outro extremo, se relacionam com o infinito. Cada cópia fotográfica, assim como cada cópia de gravura editada, é única. Pode ser guardada, avaliada e comercializada, mas pode também se gastar, envelhecer e degradar-se. O papel, suporte tradicionalmente utilizado nas duas técnicas, sofre quando atacado por fungos, pela luz excessiva, pela umidade, pela má conservação ou armazenamento inadequado. Este exemplar, trazendo consigo uma aura de obra singular, não deixa nunca de ser um exemplar entre tantos, um papel sujeito à deterioração e portanto à substituição, já que uma fotografia danificada pode ser substituída por outra similar e uma litografia também poderá

possuir inúmeros similares. Este similar ao qual me refiro neste texto, é o que usualmente dizemos pertencer a uma edição, delimitada por um número previamente estabelecido pelo artista. Neste sentido, cria-se o contraponto: de um lado, o único, o precioso, o singular; do outro, o múltiplo, o substituível, o repetível. Estes limites só podem ser definidos pelo artista - é ele quem detém o poder sobre a finitude da obra.

Segundo Barthes, esta coexistência de único e infinito se acentua ainda mais na fotografia, no que diz respeito à relação da imagem fotográfica com seu referente: *“O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá existir existencialmente.”*¹⁴ Aqui se torna evidente uma relação existente entre o fato, o real, aquilo que foi vivido e sua finitude, acenando com a possibilidade de manter vivo, repetindo infinitamente aquilo que já deixou de ser, através da fotografia . Neste caso, podemos delegar também à gravura , a missão de perpetuar, já que ela também repete, não apenas referentes ou fragmentos de um real, mas imagens artesanais, imagens miméticas, que visam fundir o sujeito no mundo.

¹⁴ BARTHES, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.p 13

2.2. Repetição: semelhanças e diferenças

O similar e a edição são dois conceitos intimamente ligados à repetição, característica fundamental destes dois meios de reprodução: fotografia e litografia.

Tradicionalmente, a repetição na gravura está vinculada à repetição de uma mesma imagem impressa a partir de uma matriz, gerando imagens dotadas de similaridade. Na litografia, a matriz é uma pedra calcárea e na fotografia o negativo fotográfico contém a idéia de matriz. A repetição, em ambas as linguagens, não se dá apenas no seu produto, mas em todo o processo que envolve o artista que faz: os movimentos repetitivos no trabalho de preparação das pedras litográficas ou a colocação do rolo na máquina e o momento de apertar o disparador, fazendo o corte na fotografia. A repetição dos processos químicos para a sensibilização da superfície destas matrizes, pedra litográfica e papel fotográfico, a preparação dos papéis, marcações de registros e finalmente os movimentos repetitivos do homem rodando a prensa ou revelando um filme, culminando com a extração de um similar à imagem do que reflete a superfície da pedra litográfica ou à luz do negativo matriz.

Reprodução e repetição são palavras que coladas, traduzem da melhor forma estes dois simulacros: fotografia e gravura, que nasceram destinadas a reproduzir

e repetir infinitamente as mesmas imagens, servindo, ao longo de sua existência a diferentes fins, tendo sido apropriados por comerciantes, religiosos e artistas.

Sua reprodutibilidade se deve a utilização de uma matriz, pedra litográfica ou negativo fotográfico, dos quais são extraídas as cópias, em número limitado ou não, determinado pelo autor. Por outro lado, o conceito de repetição seduz na medida em que interroga o artista em seu ato de produção da obra enquanto objeto concreto e real, levando-o a perceber que a repetição não é de todo uma repetição, já que mesmo elementos iguais de uma mesma série, não são inteiramente os mesmos, ocupando lugares únicos e distintos e que um mesmo gesto ou ação também não se repetem exatamente da mesma forma.

Neste trabalho de pesquisa em particular, a repetição acontece na recorrência de elementos que se repetem em várias gravuras, no material utilizado como suporte para a impressão e na organização das imagens no espaço desse suporte, levando também a pensar que a repetição é um conceito que permite apresentar uma ordem, impor limites e dar sentido a este conjunto de elementos. A idéia de ordem por sua vez, aponta para a idéia de série, tal como a encontramos na matemática, permitindo que esta mesma ordem seja possível.

Na série de gravuras realizadas para este projeto de pesquisa, procuro fazer da repetição uma espécie de jogo, onde a lógica da combinação de imagens, palavras ou datas, produzem novos sentidos.



Ilust.12 - Miriam Tolpolar: "Perdas e Ganhos" - impressão litográfica s/ seda - 120x100cm, 2001.

Assim, uma mesma fotografia poderá se repetir em diferentes obras, produzindo relações distintas, e de uma mesma face, poderão ser utilizados mais de um retrato, de diferentes épocas de sua vida. Na gravura reproduzida acima, as fotografias da face de Jayme, em uma seqüência cronológica de um a onze anos, são organizadas verticalmente relacionando-se com os objetos (dentes) e a imagem da mãe, em uma alusão à verticalidade, crescimento e também à perda.

Observando as obras abaixo, percebemos que a idéia de repetição aparece também na forma de organização destas fotografias no espaço do tecido branco, remetendo a verticalidade e também na maneira de agrupar as imagens, seriando-as em função de características que se repetem, como por exemplo, faces fotografadas de perfil e relações com o tempo.

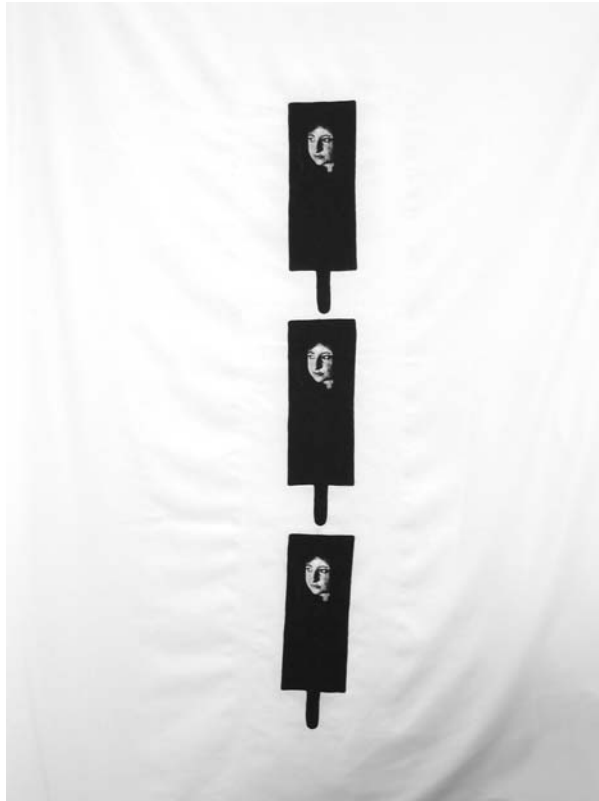


Ilust.13 - Miriam Tolpolar: "Horizontes" – Impressão litográfica s/ seda - 120x100cm, 2002

No campo da psicanálise, no texto "Rememoração, repetição e elaboração", escrito em 1914 por Freud, este afirma que repetir é recordar-se. Afirma também que o sujeito não se recorda e sim repete, traduzindo em ato aquilo que deseja

explicitar. A repetição também está vinculada à pulsão e faz parte da própria definição de inconsciente. Em 1953, para Lacan, o objetivo da compulsão de repetição é a inscrição no tempo e na história: *“o que se repete é o que insiste”* e uma vez que se trata de reescrever a história, a repetição irá permitir esta reescritura. A partir de 1964, Lacan retoma o conceito de repetição deixado por Freud, fazendo deste um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, onde, curiosamente, aparece primeiro numa forma que não é clara, que não é espontânea, como uma reprodução, fazendo alusão ao quadro e sua reprodução. Esta é uma tentativa de resgate do original, mas que não consegue realizar-se enquanto obra, sendo um arremedo. Tomando a idéia de Lacan, quando relaciona a repetição à recordação, podemos por conseguinte vincular também à gravura, já que a escolha desta linguagem é que possibilita o repetir na obra.

Nos trabalhos aqui apresentados, é evidente esta relação de tripé: repetição, gravura e memória (recordação para Lacan). A escolha da litografia como processo para a concretização destas obras, seu vínculo com o repetir e com a busca de uma reinscrição na história, a insistência na utilização das mesmas imagens, no resgate de uma biografia particular em exposição, propondo o caráter de obra única, num contraponto com o caráter original da gravura: o repetir. A insistência de que Lacan fala em seu texto e a relação que o mesmo faz do quadro original com a cópia também me parecem bastante significativos, levando-me a pensar no que diz da gravura, edição e matriz.



Ilust.14 - Miriam Tolpolar: "A Carteira" – impressão litográfica s/ seda - 120x100 cm, 2002

Nos seus procedimentos, a fotografia e a litografia estão ligadas ao conceito de repetição, produzindo então a impressão, no sentido duplo desta palavra: impressão relacionada a perceber, captar e também a conservar e reter. O imprimir se relaciona ao insistir e a impressão propõe uma relação epidérmica, física entre artista e matéria, produzindo um objeto que desnuda a intenção, o ato e a forma matricial, podendo se relacionar com sensação, percepção e memória. Este desnudamento por sua vez, produz surpresa, gerando uma relação paradoxal entre eficiência e técnica, magia e inesperado, pois o resultado afirma a reprodução, a semelhança extrema com a matriz, ao mesmo tempo em que revela diferenças e dessemelhanças.

A impressão de uma matriz pode gerar apenas uma ou infinitas imagens, colocando-se sempre de forma dialética, uma vez que fala do contato (o papel que se encontra com a superfície da pedra litográfica, puxando a tinta) e da perda (a ausência da tinta ou da imagem da superfície desta mesma pedra litográfica). A impressão portanto, segundo Didi-Huberman¹⁵, atesta “a autenticidade da imagem: a aderência física fazendo parte do processo”, vinculando este ato à força, à compressão, ao contato que se faz necessário ao ato de imprimir e que por sua vez também se repete.

2.3. Amnésia: alusões ao presente e ao ausente

Do grego amnésia. Perda total ou parcial de memória.

“O presente é um quebra cabeças que rabisco em notas.”

“Como posso cicatrizar se não posso sentir o tempo?”

“Você sabe quem você é e sabe praticamente tudo a seu respeito.”

“Leve em conta a fonte. A memória é traiçoeira.”

Leonard Shelby

No filme “Amnésia” de Christopher Nolan, o ator Guy Pearce representa um homem conflituado com a morte de sua esposa, estuprada e assassinada, e com

¹⁵ DIDI-HUBERMAN,G. Lempreinte.In: Catálogo de Exposição,Centre Georges Pompidou, Paris: 1987. p. 5.

sua própria doença: a amnésia. Leonard Shelby, este homem torturado pelo esquecimento, é portador de uma doença que o faz esquecer de todos os fatos vividos por ele recentemente, mas por outro lado, a memória anterior à morte da esposa permanece intacta. O espectador é engolido pela angústia de Leonard Shelby, cujo objetivo é vingar a morte da mulher amada, descobrindo seu assassino, partilhando de seus pensamentos e dos mecanismos e armadilhas de sua memória.

No início do filme, um close da imagem de uma fotografia Polaroid na mão do personagem, vai perdendo gradativamente a nitidez até o desaparecimento completo. Esta cena inicial dá a idéia central do filme: o desaparecimento, o fugaz, o invertido, o que se repete, o tempo.

O diretor utiliza no filme recursos da própria memória e do pensamento: as cenas se repetem inúmeras vezes em sua seqüência normal e também de trás para frente, colocando em evidência o raciocínio do personagem em sua busca pela verdade. O desejo da verdade e a consciência de sua deficiência levam o personagem a utilizar inúmeros recursos para resgatar suas vivências e lembranças: este passa a fazer pequenas anotações em pedaços de papel e utiliza uma câmera Polaroid para registrar todos os objetos e pessoas com as quais tem se relacionado recentemente. Organiza esse material em um painel que deixa na parede do quarto de hotel onde vive, como um catálogo de suas referências onde aparecem o carro, a fachada do hotel, o quarto, os rostos das pessoas com as quais se relaciona.

O temor de perder estas referências o leva a tatuar em seus braços, pernas e tórax estes mesmos nomes, datas e fatos importantes, como uma tentativa desesperada de gravar, marcar em si mesmo o que não se permite esquecer. Estes textos gravados no corpo, têm tamanhos e tipos de letras diferentes, obedecendo a uma estética curiosa, lembrando um mapa, fazendo do homem uma espécie de objeto vivo.

O espelho e a inversão são imagens e recursos recorrentes ao longo do filme: o artista traz no peito uma frase tatuada ao contrário, que só pode ser lida em frente ao espelho e constantemente desnuda partes de seu tronco para ler suas próprias mensagens, também falando em voz alta frases que fazem referência a sua angústia: "Todos precisam de espelhos para se lembrarem de quem são. Eu não sou diferente." Aqui a frase nos interroga sobre seu significado: todos precisam de espelhos para se lembrarem de quem são, ou seja, a quem pertencem? Ou necessitam rememorar como são no sentido existencial? A existência e o pertencimento neste caso, estariam enganchados, já que o personagem busca entender a si mesmo e a seus atos, do mesmo modo que vincula sua memória ao laço com alguém, alguém a quem pertenceu, mas que não mais se apresenta como real e sim como lembrança. O espelho aqui nos remete a pensar nos escritos de Lacan sobre a fase do espelho, onde coloca este como um fenômeno limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Entre os seis e os oito meses, a criança se defronta com a própria imagem refletida no espelho. Numa primeira fase confunde a imagem refletida com a realidade, numa segunda fase percebe tratar-se de uma imagem, numa terceira compreende que a imagem

refletida é a sua. Nesse estado de júbilo, a criança reconstrói os fragmentos ainda não unificados do próprio corpo, mas o corpo é reconstruído como alguma coisa de externo e, diz-se, em termos de simetria inversa. No estado de júbilo especular manifesta-se uma matriz simbólica na qual o eu se precipita de forma primordial e a linguagem é o que deve restituir-lhe a função particular de sujeito no universal. O espelho, neste caso é simbolicamente a encruzilhada, o que detona a tomada de consciência do corpo, seu reconhecimento, sua presença física e pontual no mundo.

Este espelho diz também da imagem fotográfica, isto é, a imagem refletida no espelho é fotográfica, porém fugaz, escorregadia. Fotografia e imagem especular necessitam do objeto, são causalmente produzidas pelo objeto e em presença de um referente que não pode estar ausente. A relação entre imagem e objeto é a relação entre estas duas presenças, sem mediação, porém a fotografia retém o instante em que o olhar vislumbra a imagem, enquanto que a imagem do espelho é efêmera.

A gravura devolve a imagem invertida, como um espelho. Assim como Leonard Shelby grava suas impressões no corpo, gravo minhas impressões na pedra litográfica. Estes registros são impressos sobre as fibras do tecido, podendo este estar associado a uma espécie de pele branca e fina que irá perpetuar a imagem. A palavra impressão aqui, possui um significado muito especial, numa clara alusão

à permanência. Em seu livro, “Matéria e Memória”¹⁶, Bérqson faz uso da palavra impressão inúmeras vezes, dizendo que a lembrança “se imprimiu na memória”, da mesma forma que ao editarmos uma pedra litográfica dizemos que a imprimimos. A partir deste instante é impossível retroceder: aquilo que se imprimiu, não poderá ser retirado, não poderá se apagar.

Nestas gravuras, também é feita uma espécie de catalogação ou inventário de objetos, rostos e fatos, num resgate da memória, que se não está acometida de amnésia, tende a desaparecer por conta do tempo. Seria esta uma tentativa inútil? Pois na verdade tudo é efêmero e sujeito à destruição: o tempo, o fogo, a má conservação e até mesmo o esquecimento.

O espelho, porém está ali para lembrar. Lembrar o quê? Lembrar de nós mesmos. Retornando ao texto de Lacan “O estádio do espelho como formador da função do eu”¹⁷, o ato de olhar-se funciona como um instante de identificação: ali o sujeito assume uma imagem, e esta imagem existe e é real. Esta relação estabelecida pelo triângulo sujeito, objeto (espelho) e imagem refletida pode ser transladada para o triângulo sujeito, objeto (obra) e imagem refletida, onde a obra assume a função de espelho, isto é, reflete a imagem do sujeito na obra, devolvendo uma nova imagem. Segundo Lacan, ao assumir uma imagem através do espelho, é produzida uma transformação e, ao mesmo tempo em que esta transformação conecta o sujeito com sua realidade, pode também transformá-la.

¹⁶ BERGSON, H. Matéria e Memória, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.85.

¹⁷ LACAN, J. “O estádio do espelho como formador da função do eu”, em Escritos, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Campo Freudiano no Brasil, 1998.

No filme “Amnésia”, de Christopher Nolan, o personagem Leonard Shelby buscava encontrar a verdade, a sua verdade, colocar-se neste universo, descobrindo-se no espelho como a criança de Lacan, pois o espelho não mente, diz sempre a verdade, abrindo porém uma fenda entre o que olha e o que é olhado, num jogo de olhares que propõe a leitura particular do que se quer ver.

2.4. Inventário

Fazer o inventário, descrever minuciosamente, registrar, relacionar e catalogar são algumas das definições dadas pelo dicionário de português Aurélio à palavra inventariar.

O inventário de fotografias, de retratos, de pequenos objetos, separados em categorias, relacionados entre si, listados, associados a fatos, idéias ou situações é ação presente nesta pesquisa. Este inventariar, funciona aqui como uma espécie de escavação, de exploração de um passado, como um arqueólogo que vai explorando camadas, descobrindo pequenos cacos que ao longo do tempo vão se juntando a outros até configurar uma forma reconhecível.

A partir deste inventariar é iniciado uma espécie de jogo de associações, onde se estabelecem relações entre rostos e objetos, selecionando e classificando elementos, fazendo anotações e projetos das gravuras que serão produzidas

posteriormente. A palavra inventário também está associada a situações de morte, ao fazer-se o inventário dos bens de um indivíduo, e proceder à sua partilha. Algumas “coisas” que, inventariadas nestes trabalhos pertencem a um sujeito vivo, já pertenceram a mortos, foram herdadas ou simplesmente recolhidas da casa de um parente. São objetos relacionados à vida e a morte.

As fotografias utilizadas nestes trabalhos estão coladas à memória: testemunhos do tempo, dos traços e mutações em direção ao envelhecimento e ao desaparecimento, funcionam também como um documento. Coladas à memória e guardadas em memória: imagens de seres queridos são preservadas em álbuns, porta-retratos e quadros, expostas na intimidade das casas ou em lugares públicos, conforme sua relevância. As fotografias são de rostos conhecidos, de familiares, de amigos ou de algum parente desconhecido cujo retrato descansa em uma caixa de velhas fotografias, guardada em uma gaveta qualquer.

Fazer listas é uma tarefa comum e cotidiana, que também faz parte deste âmbito do inventariar. As listas não têm fim e se repetem: podem relacionar os nomes, os rostos, os fatos, os objetos e induzem ao infinito, ao vertical, que por sua vez sinalizam ascensão e crescimento. Linhas de tempo, como na escola, quando a professora de História nos propunha organizar fatos e datas, ilustrando-os para apresentar ao demais colegas. A lista aqui diz respeito a catalogar, organizar e enfileirar estes elementos segundo relações objetivas, como parentesco, sexo ou

datas e ordená-las no sentido vertical tal a forma da imagem proposta na construção destas gravuras.

É através deste inventário que os trabalhos se configuram, projetando-se as gravuras, que depois de impressas, vão se encadeando como elos de uma mesma corrente. Esta ação é fundamental na concepção e na concretização do trabalho, ao mesmo tempo em que propõe a busca de uma verdade e sua inscrição na obra, no tempo e na história.



Ilust.15 - Fotografias e objetos utilizados nas gravuras de Miriam Tolpolar

2.5. Memória e fotografia

A partir de 1997, comecei a prestar mais atenção nos objetos que me cercavam dentro de minha casa, dentro das gavetas, das caixas, dos espaços menores, dos cantos... Pensava no destino destes objetos: o esquecimento, o lixo, ou o eterno guardar. Nesta época, experimentei gravuras maiores e comecei a utilizar um meio técnico que pouco explorara até então: o xerox. Este é transferível para a superfície da pedra litográfica com gasolina:

coloca-se o xerox no espaço desejado de encontro à pedra, deitando sobre ele um papel embebido em gasolina, sobre este um papel laminado para que a gasolina não evapore tão rapidamente e passa-se esta pedra na prensa três vezes a uma pressão média.

Comecei a juntar, organizar e catalogar estes objetos de maneira informal e fiz fotocópias de textos, cartas, bilhetes, conchas, desenhos, mapas, cartões postais, lombadas de livros, poesias... como um inventário de lembranças pessoais, amorosas e póstumas. A esta série de gravuras chamei "Monolitos", numa referência à forma monolítica, a monumento e também à composição da palavra: mono, um e lito, pedra. Este trabalho foi exposto na Galeria Iberê Camargo, na Usina do Gasômetro, em abril de 1999.

Na realização desse projeto, utilizei apenas xerox de objetos reais, nunca fotografias, e menos ainda fotografias de pessoas. A face, o rosto real na fotografia não me havia interessado até então ou melhor, sempre me interessei em olhá-las, mas nunca em usá-las. O rosto é cru, é direto demais, me assusta. Comecei a ousar utilizar a fotografia em minhas gravuras fazendo auto-retratos, percebendo as mudanças em meu próprio rosto, pensando nas modificações que este já havia passado. Fazia então xerox de uma determinada foto, transferia-o para a pedra e trabalhava em cima, transformando-o, através do acréscimo de desenho.

Os rostos se modificam com o passar dos anos, não só devido ao envelhecimento como em decorrência da nossa percepção e de nosso olhar. As fotografias nos registram desde um lugar do outro, num outro ângulo de percepção e na maioria das vezes ficamos insatisfeitos com os retratos, pois não é assim que nos vemos. A imagem que temos de nós mesmos é outra. As mudanças que percebemos são decorrentes de mudanças de cabelo, de expressões inusitadas, de um determinado ângulo estranho de nosso rosto, um olhar desconhecido, já que se torna impossível se colocar neste lugar do outro que olha.

Como incorporar fotografias à gravura? Se antes eram usados apenas objetos, xerox de objetos, porque agora são usadas faces? Sem dúvida, a fotografia é a prova concreta da existência de algo ou alguém. Pode ser a prova de que alguém existe ou já existiu. Se meu pai nunca tivesse sido fotografado, o que comprovaria

sua existência após a sua morte? Eu, Miriam Tolpolar e minha palavra, comprovaríamos sua existência. E após a minha morte, quem comprovaria sua existência?

É sempre inquietante a idéia de que com o passar do tempo a existência se perde. Não haveria como prová-la, perpetuá-la. Fotografia, portanto sempre é passado: do momento em que o botão da máquina fotográfica é acionado até a revelação do negativo ao papel fotográfico, originando a fotografia, existe o tempo. A fração de segundo do clique que registra a face já pressupõe que aquela expressão não existe mais, aquele instante já se foi e não vai voltar. Podem ser anos, horas, minutos, mas sempre passado.

A existência, portanto, metaforicamente depende do fotógrafo. Poderíamos pensar que aquilo que nunca foi fotografado nunca existiu, mas o fotógrafo é testemunho de uma existência, dependendo dele, então, esta comprovação. No livro “A câmara clara”, Roland Barthes diz:

“Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa deste logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso, ou

ainda em pessoa. De resto, a fotografia começou como uma arte da Pessoa: de sua identidade, de seu caráter civil, do que se poderia chamar, em todos os sentidos da expressão, o quanto-a-si do corpo.”¹⁸

A fotografia funciona neste trabalho como um recurso de preservação, de comprovação e também da eternização da existência daquele indivíduo, gerando a dúbia idéia de vivo ou morto, presente ou ausente.

Os traços singulares das faces, as relações propostas entre estes rostos através de sua organização no espaço do tecido branco e os nomes que aparecem por vezes, também são indicadores dos laços de sangue, como um dna de rostos, como uma persistência de perpetuação da memória.

“Ver fotografados uma garrafa, um ramo de íris, uma galinha, um palácio, envolve apenas realidade. Mas um corpo, um rosto, e sobretudo, com freqüência os de um ser amado? Já que a fotografia (este é seu noema) autentifica a existência de tal ser, quero encontrá-lo por inteiro, ou seja, em essência, “tal que em si mesmo”, para além de uma simples semelhança, civil ou hereditária. Aqui, a platitudo da foto torna-se mais dolorosa; pois ela só pode responder a meu desejo louco com algo indizível: evidente (é a lei da fotografia) e todavia improvável (não posso prová-lo). Esse algo é o ar.”¹⁹

¹⁸ BARTHES, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. pp. 118-119.

¹⁹ BARTHES, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. pp. 158-159.

É importante salientar que as fotografias que estou usando ou me apropriando neste trabalho, são minhas: algumas foram feitas por mim, outras feitas em estúdios de fotos para documentos (portanto são fotografias “sem autoria”, já que estas são padronizadas), outras, antigas, anônimas...Mas porque isto é importante? Acredito que as relações éticas (ou antiéticas) vinculadas ao uso de imagens, objetos e apropriações variadas são delicadas e discutíveis.

Assim, muitas vezes estes rostos são retirados do contexto de uma fotografia, isto é, posso me apropriar de uma foto onde está um grupo de pessoas, fazer xerox e recortar apenas um ou mais rostos, recolocando-os na gravura, dentro de um novo contexto espacial e conceitual.

A fotografia também é VERDADE. O que temos como prova fotográfica é real, indiscutivelmente verdade e não é por acaso que é utilizada pela polícia em registros de crimes, acidentes de automóveis e pelos jornais, pois a imagem escreve o que para a palavra é impossível: o real. Mas, por outro lado, de tão real, pode enganar e forjar esta mesma realidade. A imagem fotográfica captura o instante ao mesmo tempo em que o autor pode produzir ilusões a partir dessas referências, manipulando imagens através do computador e utilizando recursos de novas tecnologias para criar novas realidades. Estas novas realidades não são exatamente verdadeiras, foram inventadas, forjadas por alguém aludindo a um real que na verdade é falso. A artista Cindy Sherman cria auto-retratos travestida de outras mulheres, em contextos diferentes, como casas, ruas ou paisagens,

montando histórias inventadas, tornando-se irreconhecível e ao mesmo tempo se fazendo reconhecer nas mulheres que a vêem.

A artista neste caso lida com o duplo: um real que não é real, mas que poderia perfeitamente sê-lo, como uma relação de espelho: o olhar que vê a obra enxerga a si mesmo, ou seja, a obra devolve ao olhar sua própria imagem. Neste caso, fotografia também é mentira e ilusão, podendo ser construída. Mas a memória não pode também ser construída?



Ilust.16 - Cindy Sherman: "Sem título" - fotografia- 184,2x125cm-1985

2.6. Passagens: fotografia e litografia

As faces fotografadas que seleciono passam por transformações: da fotografia, viram xerox e do xerox, viram litografias. Estas transformações na verdade, não retiram estas imagens da categoria “fotografia”, porém as recolocam em um contexto distinto daquele reconhecido como da fotografia tradicional, como a utilização do papel fotográfico e a fidelidade de reprodução de um modelo (no caso uma face). Ao serem deslocadas para um xerox, estas imagens perdem algumas características e ganham outras: a imagem fica mais contrastada, os negros se acentuam e são perdidos detalhes. Ao serem transferidos para a superfície da pedra, estas cópias xerox de fotografias aderem-se aos seus poros, colando-se à sua memória e posteriormente deslocando esta imagem a um outro suporte, neste caso o tecido. Estas passagens fazem com que a face original sofra transformações: mesmo sendo o rosto reconhecível, torna-se diferente e sendo diferente, torna-se *outro*. Ali a fotografia deixou de existir em sua forma original, dando lugar ao procedimento litográfico: estas faces agora são manipuladas com tinta preta, panos brancos e por uma prensa. Muitas pessoas que olham os trabalhos ficam na dúvida, perguntam como eu desenhei, se utilizei fotografia. O trabalho produz uma incerteza da sua origem, já que estas faces são transferidas para a superfície da pedra litográfica e posteriormente retrabalhadas, acrescentando elementos com material de desenho gorduroso ou eliminando áreas através da raspagem. Se estes rostos fossem desenhados não gerariam

dúvidas, seriam desenhos, mas nunca provas. Deixariam de ser o suporte de uma evidência.

O artista francês Christian Boltanski utiliza a fotografia em sua obra, também relacionada à prova, a testemunho. Ao mesmo tempo em que a presença da humanidade enquanto multidão aparece em seu trabalho na forma monumental de grandes instalações ou ambientações com milhares de nomes, roupas usadas, fotografias ou objetos coletados em achados e perdidos, Boltanski está interessado no que ele mesmo chama de “pequena memória”. Esta pequena memória é a memória emocional, contrária àquela com “m” maiúsculo, que é preservada na história registrada nos livros, oficializada e institucionalizada. Esta “pequena memória” é o que nos faz únicos, é extremamente frágil e desaparece com a morte. Desta forma, muitas vezes cria um contraponto entre a dimensão da obra, do ponto de vista do tamanho com a dimensão do particular, dizendo do individual e do único. Podemos tomar como exemplo o trabalho de 1988, reproduzido abaixo, onde Boltanski utiliza milhares de peças de roupas usadas, que colocadas sobre a parede em toda a sua extensão são iluminadas por lâmpadas de mesa e o indivíduo para vê-las, deve entrar em uma sala caminhando sobre roupas macias, dando a sensação de estar caminhando sobre corpos humanos.



Ilust.17- Christian Boltanski: Installation view, Ydessa Hendeles Art Foundation – Toronto - 1988

.Neste trabalho, assim como em inúmeros outros, o artista está citando diretamente o holocausto, implicando espectador e artista em suas ações, conectando-os simbolicamente com a vida e a morte.



Ilust.18- Christian Boltanski.:Reserve: "Lake of the dead"- Installation view,
Institute of Contemporary Art- Nagoya-Japan-1990

Teço estes comentários a respeito da obra de Boltanski, por ter encontrado em sua obra, algumas afinidades com o que penso e com o que busco expressar em meu trabalho. Os pontos de conexão se dão não pela forma de concepção ou monumentalidade de sua obra, e sim pela maneira como este artista utiliza a fotografia e aborda as questões relacionadas à memória, à identidade e ao

apagamento. O resgate daqueles pequenos objetos esquecidos em fundos de gavetas que falam do singular mas que ao mesmo tempo nos remetem ao coletivo:

"Imagens de intimidade que são solidárias com as gavetas e os cofres, solidárias com todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos".²⁰

Desta forma, utilizando objetos pessoais como fotografias, Boltanski resgata sua própria identidade, remetendo a identidade de um povo, dialogando ao mesmo tempo com o coletivo e o particular.

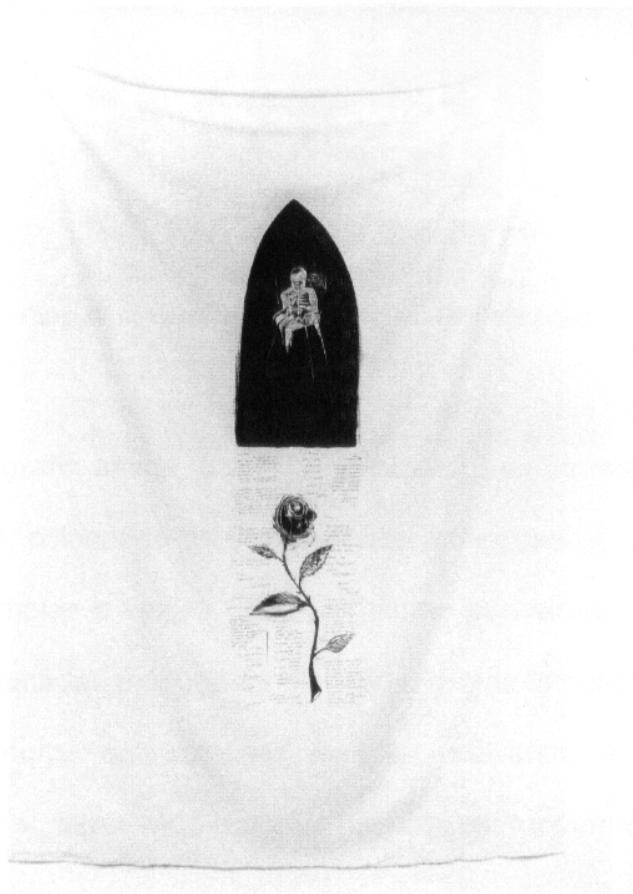
2.7. Arqueologias da alma

Nesta série de gravuras produzidas no período de 1998 a 2000 e reproduzidas abaixo, trabalho também com a idéia de resgate de uma memória através da exposição de objetos pessoais como óculos, cartas e bilhetes que, relacionados entre si em uma espécie de seriação organizada em uma seqüência de imagens, levam a composição de um indivíduo que mesmo não estando presente em vida, poderia estar e estes objetos, sendo ao mesmo tempo privados, fazem parte do cotidiano, podendo pertencer a qualquer um. A gravura sempre foi considerada

²⁰ BACHELARD, G. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 86

uma linguagem intimista, geralmente de pequenos formatos, suscitando a aproximação do olhar. Estas imagens no entanto, têm dimensões bastante grandes (120 x 100 cm) e para isto este trabalho foi planejado pensando na utilização de duas pedras litográficas impressas em um mesmo suporte, que juntas, formam uma imagem única, sendo que a repetição da imagem superior produz a idéia de seriação e reforça a noção do particular, produzindo relações com a imagem inferior, que por sua vez não se repete.

O suporte pano/seda é um depositário, uma forma de imortalizar, de recuperar estes objetos, que segundo Bachelard, são “objetos mistos, objetos sujeitos”. Estes trabalhos, relacionados com a memória, tomada literalmente ou recriada como uma espécie de arqueologia da alma e do sentimento, estão carregados da presença do sujeito, propondo a procura de um tempo, não deste tempo cronológico ou histórico, mas de um tempo mágico, confabulado. Estes objetos, sentimentos ou acontecimentos se imprimem em nossa memória, mas sendo lembranças, possuem datas, nomes, um espaço delimitado e portanto, não podem repetir-se na verdade. Desta forma, estas lembranças, na medida em que vão se atualizando, tendem a reviver em imagens.



lust19- Miriam Tolpolar: "A Rosa" – impressão litográfica s/ seda - 120x100cm -1999

Na série que Boltanski chamou de "Monumentos", realizada nos anos de 1985/1986, uma fotografia de sua turma de escola do ano de 1951, quando tinha apenas sete anos de idade, serve de ponto de partida para discutir a finitude. Nesta fotografia, como vemos abaixo, um grupo de meninas encontram-se sentadas na frente, de pernas cruzadas, mãos no colo, em poses idênticas e os outros alunos distribuídos em pé, braços nas costas ou mãos entrelaçadas sobre as cadeiras.



Ilust.20- Fotografia da classe de Christian Boltanski - Hulst Middle School - 1951

Partindo desta fotografia antiga, o artista amplia apenas os rostos dos alunos em tamanhos idênticos, colocando-os em molduras individuais e, utilizando inúmeras outras molduras simples e vazias, “constrói” como que altares onde estes rostos de crianças são colocados em lugares elevados. Estas fotografias são iluminadas por lâmpadas comuns, em suportes simples, deixando a fiação à mostra, enredando-se entre si, lembrando um altar caseiro, um memorial.

*“Sobre todas estas crianças, entre as quais descubro a mim mesmo, uma delas era provavelmente a menina que eu amei, eu não lembro nenhum de seus nomes, eu não lembro mais que as faces na fotografia. Poderia dizer que eles desapareceram de minha memória, que este período de tempo morreu. Porque agora estas crianças devem ser adultos, sobre os quais não sei nada. É por isto que sinto a necessidade de prestar uma homenagem a estes “mortos” que, nesta imagem, parecem mais ou menos como cadáveres”.*²¹

²¹ GUMPERT, L. Christian Boltanski. Paris: Flammarion, 1994. pp. 80-83.

Esta declaração do artista sobre sua obra já nos coloca bem claramente sua intenção: homenagem a mortos que não estão mortos, mas poderiam estar. Morta está a infância, o tempo que ficou para trás, os rostos que não existem mais, que se transformaram em outros e perderam aquele semblante, nos levando também a pensar mais uma vez na fotografia enquanto testemunho, prova da existência a qual Roland Barthes se refere em seu livro "A Câmara Clara" .



Ilust21- Christian Boltanski: " Monument"- Galerie Crousel-Hussenot- Paris- 1986

A apropriação, a aplicação e a transformação de fotografias de família têm se evidenciado em minhas litografias produzidas a partir de 2001, reproduzidas abaixo. Combinadas a estas imagens fotográficas, são também utilizados pequenos objetos que reproduzidos em xerox e transferidos para a superfície da pedra para serem posteriormente impressos ou, integrados à própria gravura, relacionam-se com as fotografias produzindo associações que dizem respeito ao privado, a heranças genéticas e a finitude. A utilização do tecido branco, fino e extremamente leve, como suporte para uma impressão em negro, faz uma alusão

a algo etéreo, imaculado, que de tão branco exige cuidados ao toque e ao olhar. Tecido branco que também está relacionado a finitude: os judeus costumam enterrar seus mortos enrolando-os em panos brancos e depositando-os diretamente na terra, sem a utilização de caixões. Este costume milenar de utilização de um fino tecido como mortalha pode ser ilustrado pelo Santo Sudário, que absorveu o sangue e o suor do Cristo morto, produzindo uma impressão de seu corpo sobre o pano.

Nestas gravuras - assim como Boltanski em seus "Monumentos" - utilizo fotografias 3x4 e outras que, retiradas de fotografias maiores, de grupos, são copiadas em máquinas xerográficas, recortadas e passadas para a superfície das pedras litográficas, numa tentativa de proteger, preservar e recriar laços e relações com a vida e com a morte, com o passado e com o presente. Memória sagrada que deve ser preservada de alguma forma e que, numa sucessão de imagens produzem uma leitura ininterrupta, onde rostos e objetos se repetem, associando-se de formas variadas, produzindo novas leituras.

As fotografias reproduzidas abaixo foram utilizadas na gravura que vemos na página seguinte. São retratos 3x4, feitos em estúdios que fazem fotografias para documentos: meu pai e meu filho ou seja, avô e neto, que possuem o mesmo nome. Um velho, o outro criança, um morto, o outro vivo, um passado, o outro presente. Destas fotografias foram feitas fotocópias, transferidas para a superfície da pedra e impressas sobre um lenço branco de homem, que pertenceu possivelmente a meu pai. Depois de impresso, este lenço foi costurado sobre o

suporte maior, onde por sua vez foram impressos os nomes: Jayme Tolpolar e Jayme Tolpolar Anchante.



Ilust.22- Fotografias 3x4 de Jayme Tolpolar e Jayme Tolpolar Anchante

A utilização da fotografia nestas gravuras, bem como na obra de Boltanski, nos leva também a refletir sobre a função desta enquanto preservação de uma memória e ao mesmo tempo sobre sua fragilidade, a fragilidade do papel. A utilização de um suporte não convencional como o tecido para a impressão destas imagens também tem uma função no contexto da obra: a intenção de ampliar as dimensões da imagem, (já que o papel possui um tamanho padrão), valorizar e explorar a leveza, a sutil transparência e a idéia de preservação através da utilização de um material de maior durabilidade.

A subversão dos preceitos da gravura tradicional também se faz presente nestes trabalhos. Sendo impressa apenas uma cópia, aqui a gravura é um mono e não um múltiplo, contrariando os paradigmas estabelecidos e seguidos por séculos de história, quando o trabalho gráfico era valorizado especialmente por esta possibilidade de multiplicidade de uma mesma imagem. Assim, estas litografias se afastam deste paradigma de coletivizar ou socializar uma imagem vinculada a multiplicação e, sendo únicas, aproximam-se do particular. Ao mesmo tempo em

que a gravura se desloca deste paradigma histórico, a identidade e a memória pessoais expostas na obra afastam-se do particular, do privado, aproximando-se do coletivo, do público.

Assim como a obra de Boltanski faz uma alusão a altares, a túmulos ou como o próprio artista nomeou, “Monumentos”, estas gravuras impressas em tecido propõem uma alusão ao sagrado, imagens que homenageiam mortos ou situações que mortas, são recriadas e reelaboradas. Imagens verticais, remetendo a associações com ascensão, linhas de tempo onde as faces são reorganizadas, relacionando-se entre si e com o tempo como num jogo.

Segundo Boltanski, “o artista é alguém que segura um espelho para que os outros possam reconhecer a si mesmos”. E fazendo isto, como um contraponto, ele também obscurece a si mesmo. É neste simultâneo e paradoxal ato de revelação e obscurecimento que se dá o jogo de relações entre obra e artista, a obra e o outro, estabelecendo-se vínculos e reflexões a respeito de sua própria existência, de sua própria memória.

Considerações finais

Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi refletir sobre minha produção plástica e, através dela, estudar, aprofundar e tecer relações com a gravura e a memória. É importante pontuar que a gravura está presente em minha trajetória profissional desde 1975, quando iniciei minha formação no Atelier Livre da Prefeitura²², passando pelo Instituto de Artes desta Universidade e pelo MAM - Atelier de Litografia²³. Em todo este período, minha produção gráfica sempre esteve vinculada à memória, porém

²² Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre é uma escola de ensino informal que compreende oficinas de gravura, entre inúmeras outras linguagens, tendo sido fundado na década de sessenta a partir de um curso de Iberê Camargo. Atualmente funciona no Centro Municipal de Cultura.

²³ MAM- Atelier de litografia, fundado e coordenado pelas artistas Maria Tomaselli, Anico Herskovits e Marta Loguercio cujos nomes deram origem à sigla, funcionou na década de 80, produzindo gravuras, álbuns, livros, formando impressores e possibilitando aprendizagens.

a partir destas reflexões, estas questões tomaram corpo e forma conscientes, possibilitando a construção de poéticas e leituras distintas.

Os trabalhos aqui apresentados possuem ligações com obras anteriores, como ponto em inúmeros momentos do texto, porém, a utilização de reproduções fotográficas no eixo da produção plástica é uma inovação em minha obra. A tomada de consciência relacionada ao uso da fotografia, referenciando o retrato e o auto-retrato, bem como as possibilidades de relações com a memória e a identidade, são singulares e de grande importância neste momento de minha trajetória.

A possibilidade de explorar a fotografia como apropriação, produzindo relações de aproximação e afastamento com a litografia, construindo obras que suscitaram indagações e reflexões a partir de sua instauração, enriqueceram o processo de construção deste texto, que tem como fio condutor o constante interrogar. Neste sentido, procurei construir uma dissertação que dialogasse com o leitor, abrindo sempre a possibilidade de contrapor idéias, levando a pensar em novas hipóteses.

Se por um lado, questionamentos relacionados à gravura, sua multiplicidade, sua aura, história e linguagem, afastam-se de idéias vinculadas apenas ao fazer técnico, inúmeros procedimentos gráficos como a ponçagem destacam-se ao longo desta pesquisa, dialogando com estes conceitos e valorizando-os a partir da poética da obra. É importante aqui ressaltar o fato de que, sendo professora de

litografia há sete anos no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, estas reflexões produziram profundas mudanças em meu trabalho como docente e vêm gerando rupturas em uma tradição de décadas de ensino tradicional da gravura nesta instituição. Estes estudos me possibilitaram uma melhor compreensão dos conceitos de gravura, que dizem da impressão e memória, suas relações com o âmbito coletivo e particular e com princípios fundantes da gravura, relacionando com outras áreas de conhecimento. O estudo de todas estas questões tem possibilitado uma maior qualificação de meu trabalho como professora, me instrumentalizando para melhor orientar e analisar a produção dos alunos.

A partir deste inventário de fotografias de família, destas relações entre faces que para a maioria que mira não passa de rostos anônimos, gostaria de suscitar e interrogar outras pessoas sobre suas próprias lembranças, sua imagem e seu vínculo com o tempo, o seu tempo.

Referências bibliográficas

Referências bibliográficas

- 1 BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- 2 _____. A Terra e os Devaneios do Repouso. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- 3 BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- 4 BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (Orgs.). A filosofia de Walter Benjamin : destruição e experiência. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- 5 BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- 6 _____. Obras escolhidas II: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- 7 BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- 8 BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia B.(Org.). As Questões do Sagrado na Arte Contemporânea da América Latina. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.

- 9 CHALUB, Samira(Org.). Pós-moderno e Artes Plásticas:cultura,literatura e psicanálise. Rio de Janeiro: Imago Editor, 1994. (Semiótica).
- 10 CHIARELLI, Tadeu. O Auto- Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira – (1976/2001). In: Deslocamentos do Eu: catálogo.
- 11 CHOCCHIARALE, Fernando. Repetição- Criação. In: Repetere, Solar dos Câmara.
- 12 CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos. São Paulo: Moraes,1984.
- 13 DAWSON, John. Guia completa de grabado y impresión: técnicas y materiales. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982.
- 14 DIDI-HUBERMAN, Georges.Lempreinte. In: Catálogo de Exposição,Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.
- 15 A Impressão como Procedimento: sobre o anacronismo duchampiano. In: Lempreinte, Paris, [197].
- 16 DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. São Paulo: Papyrus Editora, 1993.
- 17 ELIADE, Mircea. O Sagrado e o Profano: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 18 ECO, Humberto. Sobre os Espelhos e Outros Ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- 19 FABRIS, Annateresa (Org.). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1998.
- 20 FOULCOULT, Michael. As Palavras e as Coisas : uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- 21 FREUD, Sigmund. Obras Completas. [S. L: s.n], [197-].
- 22 GALERIA THOMAS COHN. Walter Goldfarb. São Paulo, 1998.
- 23 GUMPERT, Lynn. Christian Boltanski. Paris: Flammarion, 1994.
- 24 HESCHEL, Abraham Joshua. O Schabat: seu significado para o homem moderno. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- 25 HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1977.
(Biblioteca de Filosofia Contemporânea).
- 26 HISGAIL, Fani. (Org.) Biografia: sintoma da cultura. São Paulo: Hacker Editores; São Paulo: CESPUC, 1996.
- 27 JUNG, Carl G. O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [197-].
- 28 KAUFMANN, Pierre. (Org.) Diccionario Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- 29 FABRIS, Annateresa. A Pós- Imagem Mecanizada: fotografia e arte pop. In: TURAZZI, Maria Inez (Org.). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. n 27, 1998.
- 30 LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (Campo Freudiano no Brasil).
- 31 LACHAUD, Denise. A Repetição. In: Che Voi? Psicanálise e Cultura. Porto Alegre, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986.
- 32 LYRA, Bernardette; GARCIA, Wilton (Org.).Corpo e Cultura. São Paulo: XAMã; São Paulo: ECA, USP, 2001.
- 33 MCMURTRIE, Douglas C. O Livro: impressão e fabrico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- 34 MORA, Jose. Diccionario de Filosofia. Madri: Alianza Editorial, 1986.
- 35 MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. Ensayo General: obras de la colección del Fondo Regional de Arte Contemporáneo Rhône- Alpes- FRAC. Santiago, nov./ dic., 1995.
- 36 MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. ALA SUR: II bienal arte joven. Santiago, 1999.

- 37 PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- 38 PASSERON, René. Por uma filosofia de criação.(tradução inédita para uso dos alunos do Mestrado em Poéticas Visuais do Instituto de Artes da UFRGS em 1997).
- 39 Da estética à poiética. Porto Arte, v.8, n.15, p.103-116, 1997
- 40 REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre pesquisa em Poéticas Visuais. In: Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95, 1996.
- 41 SALA DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN “LA CAIXA” Sophie Calle : relatos. Madrid, 1997.
- 42 SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. IMAGEM: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- 43 SCHNEIDER, Norbert. A Arte do Retrato. Tradução Teresa Curvelo. Colônia: Taschen, 1997.
- 44 SLAVUTSKY, Abrão; BRITO, César; SOUSA, Edson (Orgs.).História, Clínica e Perspectiva nos Cem Anos da Psicanálise, Artes Médicas, Porto Alegre, 1996.
- 45 SOUSA, Edson et al. A invenção da Vida: arte e psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- 46 SOUSA, Edson. A Repetição e a Poética do Infinito. In: Boletim da Pulsional, São Paulo, ano 7, n. 61, maio 1994.
- 47 VALÉRY, Paul. Variedades.São Paulo: Iluminuras, 1999.

Reproduções fotográficas das obras

Ilust.23- Miriam Tolpolar: "Meus Mortos, Meus Vivos" - livro e luvas - impressão litográfica s/ seda - 28x21cm(aberto) – 2002

Ilust.24- Miriam Tolpolar: "Meus Mortos, Meus Vivos" - impressão litográfica s/ seda- 120x100cm-2002

Ilust.25- Miriam Tolpolar: "Meus Mortos, Meus Vivos" – detalhe - impressão litográfica s/ seda - 120x100cm – 2002

Ilust.26- Miriam Tolpolar: "Perdas e Ganhos" – impressão litográfica s/ seda-120x100cm-2001

Ilust.27- Miriam Tolpolar: "Perdas e Ganhos" – detalhe - impressão litográfica s/ seda-120x100cm-2001

Ilust.28- Miriam Tolpolar: "Viagens" - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2001

Ilust.29- Miriam Tolpolar: "Viagens" - detalhe- impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2001

Ilust.30- Miriam Tolpolar: "Um Ano de Vida" – impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2002

Ilust.31- Miriam Tolpolar: "Um Ano de Vida" – detalhe - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2002

Ilust.32- Miriam Tolpolar: "Auto-Retrato com Orquídeas" – impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2002

Ilust.33- Miriam Tolpolar: "Auto-Retrato com Orquídeas" - detalhe - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2002

Ilust.34- Miriam Tolpolar: "Iguais e Diferentes" – impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2001

Ilust.35- Miriam Tolpolar: "Iguais e Diferentes" – detalhe - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2001

Ilust.36- Miriam Tolpolar: "Horizontes" – impressão litográfica s/ seda - 120x100cm – 2002

Ilust.37- Miriam Tolpolar: "Horizontes" – detalhe - impressão litográfica s/ seda - 120x100cm – 2002

Ilust.38- Miriam Tolpolar: "Herança"- impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2001

Ilust.39- Miriam Tolpolar: "Herança" – detalhe - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2001

Ilust.40- Miriam Tolpolar: "Auto-Retrato" – impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2001

Ilust.41- Miriam Tolpolar: "Auto-Retrato" – detalhe - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2001

Ilust.42- Miriam Tolpolar: " O Dia dos Pais" – impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2002

Ilust.43- Miriam Tolpolar: " O Dia dos Pais" – detalhe - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2002

Ilust.44- Miriam Tolpolar: "A Aroeira" – impressão litográfica s/ seda – 120x100cm – 2002

Ilust.45- Miriam Tolpolar: "A Aroeira" – detalhe - impressão litográfica s/ seda – 120x100cm - 2002

Ficha Técnica

Impressor litográfico: Rogério L. da Rosa

Fotografias: Cylene Dallegrave

Revisão textual: Cleide Di Giorgio

Revisão bibliográfica: Tatiana C. Mayer

Formatação e edição: Make&Plot Computação Gráfica