

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**Entre cada lugar, em cada momento:
desenhos e objetos em sobreposição.**

Simone de Arruda Peixoto

Dissertação apresentada ao Instituto
de Artes da UNICAMP, para obtenção
do Título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes visuais.

Orientação de: **Profa. Dra. Luise Weiss**

Este exemplar é a redação final da Dissertação
defendida pela Sra. Simone de Arruda Peixoto e
aprovada pela Comissão Julgadora
em 27.08.2009.



Profa. Dra. Luise Weiss
Orientadora

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Peixoto, Simone de Arruda.

Entre cada lugar, em cada momento:
desenhos e objetos em sobreposição. / Simone de
Arruda Peixoto. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Profª. Dra. Luise Weiss.

Dissertação(mestrado) - Universidade
Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Desenho. 2. Gravura. 3. Processo de
criação. I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Superpositions between drawings and
objects, between each place in each time."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Drawing ; Eatching ;
Process of creation.

Titulação: Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes visuais

Banca examinadora:

Profª. Dra. Luise Weiss.

Profª. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Profª. Dra. Klara Anna Maria Kaiser Mori

Prof. Antonio Carlos Rodrigues.

Prof. Dr. Feres Lourenço Houry.

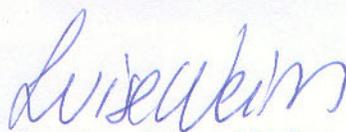
Profª. Dra. Lucia Fonseca Ribeiro.

Data da Defesa: 27-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Simone de Arruda Peixoto - RA 982151 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Luise Weiss
Presidente



Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular



Profa. Dra. Klara Anna Maria Kaiser Mori
Titular

Agradecimentos

Há três dias descobri que deveria ter começado a escrever os agradecimentos logo no início do trabalho. Tem sempre alguma coisa que a gente só descobre no final.

São tantas pessoas, tantas situações e motivos que poderia virar um novo capítulo, ainda assim não contemplaria a todos que participaram disso tudo.

Sei que cada um vai se encontrar nas páginas desse trabalho, em cada lugar, em cada pedacinho todos vocês estão aqui, é só procurar. Os meus professores por tudo que me apresentaram, meus alunos por tudo que me ensinaram, minha família pelo apoio e confiança e meus amigos por cuidarem tão bem de mim.

No entanto, há nome que não posso deixar de mencionar:

Pelos olhos: Tuneu e Luise Weiss

Pelos ouvidos: Márcio Elias, Júlio Giacomelli, Gabriela Salvador e Letícia Frutuoso.

Pelo colo: Gustavo Campello

Pelas mãos: Luiza Peixe (design) e Camila Gulla (encadernação)

E na falta de uma palavra que traduza tudo que ela fez, pelo Zumbido Manso: Cláudia França.

Resumo

Este trabalho é a descrição de um processo criativo, tanto das reflexões teóricas quanto da prática em ateliê.

Os procedimentos construtivos utilizados são o desenho e a gravura. No entanto, relacionados a eles, está o pensamento sobre aspectos processuais da fotografia na construção das imagens, através de uma postura documental para a criação de desenhos e através da criação de índices e da captura de imagens, utilizando procedimentos de gravura.

Uma coleção de objetos escolhidos em parte pelo acaso, em parte pelo afeto, funciona como ponto de partida de experimentações para a prática artística.

Assim, misturam-se as linguagens: desenho, gravura, fotografia e objeto na construção desse trabalho.

As imagens representadas fazem parte do meu cotidiano, são detalhes lugares e objetos pessoais em desenhos e gravuras que são sobrepostos sucessivamente, denunciando uma passagem de tempo sobre os acontecimentos do cotidiano. Dessa maneira, os trabalhos não se concluem, permanecem sempre abertos para novas interferências.

O texto está organizado em três capítulos: o primeiro "Tocar o Real", estabelece as relações entre o desenho, a gravura e a fotografia; o segundo, "Intimidade e Cotidiano", descreve a coleção de objetos, e como o cotidiano e a intimidade aparecem no trabalho; o terceiro, "Tempo e Presentidade", são considerações sobre as sobreposições de imagens e procedimentos, e como isso sugere temporalidade no trabalho.

Abstract

The present work is a description of a creative process, from to the teoretical thinking to the practical work.

The technics that are used are drawing and etching, but, in association to it is the thinking about technical aspects of the photography in the creation of images, this is done by the documental standarts of the drawing and by making indexes and capturing imagens from the etching proceedings.

A colection of objects, chosen from affection or chance are a starting point for experiences in the practical work.

Therefore, etching, drawing, photography and the object are combined in this works creation.

The represented images are taken from the daily events, places, objects and details of the every day in drawings that are overlaid successively, showing the time passing from the daily events. Therefore, the works never ends; they stay for ever opened for new interferences.

This text is organized in three chapters: the first chapter "Touching Real" describes the relations among drawing, eaching and photographie; the second chapter, "The daily and the intimacy" describes the objects collection and the way that the daily events and intimacy appears in this work; the third chapter "Time and presentness" are considerations about the overlain of the images and proceedings, also, how that includes the timeness at this work.

Lista de imagens no texto

por número de referência

- 01
Simone Peixoto, *Sem título*
(detalhe), 2008, nanquim sobre
tecido, 18 tiras de 5,5 x 23 cm
- 02
James Van der Zee, *Retrato de
Família*, 1926.
- 03
Simone Peixoto, *Sem título*
(detalhe - imagem página 13),
2007, nanquim sobre tecido,
0,42 x 1,53 m.
- 04
Piero Manzoni, *Fiato d´artista*,
1960. www.pieromanzoni.org,
Italia
- 05
Marcel Duchamp, *With my
tongue in my cheek*, 1959.
Fonte: TOMKINS, Calvin. Marcel
Duchamp., São Paulo: Cosac
Naify, 2005.
- 06
Simone Peixoto, *Sem título*
(detalhe - imagem página 17),
2008, nanquim sobre tecido, 18
tiras de 0,06 x 0,23 m
- 07
Simone Peixoto, *Sem título*
(detalhe), 2008, nanquim e
xilogravura sobre tecido, díptico,
0,52 x 0,40m.
- 08
Simone Peixoto, *Sem título*,
(detalhe - imagem página 17)
2007, Bordado sobre tecido,
0,32 x 0,43.
- 09
Simone Peixoto, *Sem
título*, (detalhe - imagem página
21) 2007, Bordado sobre tecido,
0,32 x 0,43.
- 10
Simone Peixoto, *Janela*, (detalhe
- imagem página 10), 2007,
Nanquim sobre tecido,
1,70 x 1,43 m
- 11
Simone Peixoto, desenho em
caderno de esboços , 2006,
Nanquim e bordado sobre papel,
0,22 x 0,32 m
- 12
Objeto de coleção
Vidro contendo um marimbondo,
aproximadamente 7 cm de altura
- 13
Imagem 13
Objetos de coleção
Pacote de café, cavaco de
madeira em formato de barco,
papel metalizado amassado
e pedaço de casa de abelha,
aproximadamente 20 cm de base
no conjunto
- 14
Objetos de coleção
O garfo e duas colheres
atropeladas, garfo com 16 cm
- 15
Objetos de coleção
Caixa com diversos objetos de
metal e uma pedra. 6 x 8 cm
- 16
Joseph Beuys, *Cena da caça
ao veado*, Armário com objetos
diversos, jornais dobrados
e pintados, Hessisches
Landesmuseum Darmstadt, 1961
Fonte: BORER, Alain. Joseph
Beuys. São Paulo: Cosac & Naif
Edições, 2001.

- 17
Fotografia de um detalhe da exposição "Cada Lugar"- Julho de 2009, na Galeria de Artes da Unicamp. Objetos de coleção em prateleiras
- 18
Simone Peixoto, *Sem título* (imagem página 18), 2007, Nanquim e serigrafia sobre tecido, díptico, 0,52 x 0,40m
- 19
Simone Peixoto, *Sem título*, 2007, Carvão sobre tecido 0,45 x 0,47m.
- 20
Simone Peixoto, *Sem título* (detalhe - imagem página 12), 2007, nanquim sobre tecido, 0,42 x 1,53 m.
- 21
Simone Peixoto, *Sem título* (imagem página 27), 2007, nanquim, impressão, etiqueta e aplicação em tecido, 0,70 x 0,69 m
- 22
Simone Peixoto, *varal*, 2007, Nanquim e chuva sobre tecido, 0,70 x 5 m
- 23
Fotografia de detalhe da exposição "Cada Lugar"- Julho de 2009, na Galeria de Artes da Unicamp.
- 24
Simone Peixoto, *varal*, 2008, Nanquim sobre tecido, 0,55 x 0,70
- 25
Marcel Duchamp, 3 standard Stoppages, 1913
Fonte: TOMKINS, Calvin. Marcel Duchamp., São Paulo: Cosac Naify, 2005
- 26
Marcel Duchamp *Tu m'*, 313 x 70 cm, 1918. Fonte: TOMKINS, Calvin. Marcel Duchamp., São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- 27
Simone Peixoto, *varal*, 2007, Nanquim e chuva sobre tecido, 0,70 x 5 m
- 28 e 29
Simone Peixoto, *Sem título* (direita) 2006-09, nanquim, aquarela, folha seca e carimbo sobre papel, 0,25 x 0,15 e
Simone Peixoto, *Sem título* (esquerda) 2006-09, Nanquim, grafite e carimbo sobre papel, 0,25 x 0,15
- 30
Simone Peixoto, *Sem título*, 2007
Serigrafia sobre tecido, 0,42 x 1,18m
- 31
Simone Peixoto, *Sem título* (imagem página 17), 2007, Nanquim e serigrafia sobre tecido, díptico, 0,40 x 0,52m
- 32
Fotografia de ateliê.
Arquivo pessoal.
- 33
Fotografia de detalhe da exposição "Cada Lugar"- Julho de 2009, na Galeria de Artes da Unicamp.
- 34
Fotografia de detalhe da exposição "Cada Lugar"- Julho de 2009, na Galeria de Artes da Unicamp.

Lista de imagens da galeria de imagens

por número de referência

- 01
Simone Peixoto, *janela*, 2007
Nanquim sobre tecido,
1,70 x 1,43 m
- 02
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Nanquim sobre tecido,
0,45 x 0,47 m
- 03
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Nanquim e serigrafia sobre
tecido, 0, 58 x 0,45m
- 04
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Nanquim, bordado e monotipia
sobre tecidos, 0,42 x 1,53 m
- 05
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Nanquim, guache, serigrafia e
litogravura sobre tecidos,
0,42 x 1,53 m
- 06
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Nanquim sobre tecido,
0,42 x 1,53
- 07
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Nanquim, serigrafia e monotipia
sobre tecidos, 0,42 x 1,18 m
- 08
detalhes, objetos costurados e
presos por botões ao trabalho.
Nanquim e monotipia sobre
tecidos, 0,42 x 1,18 m
- 09
detalhes, objetos costurados e
presos por botões ao trabalho.
- 10
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Nanquim e monotipia sobre
tecidos, 0,42 x 1,18 m
- 11
detalhes, objetos costurados e
presos por botoes ao trabalho.
- 12
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Nanquim, serigrafia e monotipia
sobre tecidos, 0,42 x 1,18 m
- 13
Simone Peixoto, *sem titulo*,
diptico, 2007
Nanquim, serigrafia, xilogravura
e litogravura sobre tecidos,
0,42 x 0,50m
- 14
Simone Peixoto, *sem titulo*,
diptico, 2007
Nanquim e serigrafia sobre
tecido, 0,52 x 0,40m
- 15
Simone Peixoto, *sem titulo*,
diptico, 2007
Nanquim, serigrafia e xilogravura
sobre tecidos, 0,42 x 0,50m
- 16
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Bordado sobre tecido, dimensões
ainda não definidas.
- 17
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Bordado sobre tecido,
0,56 x 0,63 (aprox.)
- 18
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Bordado sobre tecido, dimensões
ainda não definidas.
- 19
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Monotipia, serigrafia e impressão
sobre tecido, 1,09 x 0,57 m
- 20
Simone Peixoto, *sem titulo*, 2007
Xilogravura, serigrafia e
impressão sobre tecido,
0,45 x 0,56 m

- 21
Simone Peixoto, *sem título*,
(frente), 2007
Monotipia, litogravura e
impressão sobre tecidos,
1,50 x 0,77 m
- 22
Simone Peixoto, *sem título*,
(verso), 2007
Monotipia, nanquim e impressão
sobre tecidos, 1,50 x 0,77 m
- 23
Simone Peixoto, *sem título*, 2007
Serigrafia, litogravura e
impressão sobre tecido,
0,61 x 1,20 m
- 24
Simone Peixoto, *sem título*, 2007
Nanquim e impressão sobre
tecidos, 0,70 x 0,69 m
- 25 a 28
Cadernos de esboços
Nanquim e bordado sobre papel,
0,32 x 0,23 m (aprox.)
- 29
Simone Peixoto, *sem título*
(cartões datados), 2006 -2009
nanquim, bordado e carimbo
sobre papel, 0,25 x 0,15 m
- 30
Simone Peixoto, *sem título*
(cartões datados), 2006 -2009
nanquim e carimbo sobre papel,
0,25 x 0,15 m
- 31
Simone Peixoto, *sem título*
(cartões datados), 2006 -2009
nanquim, aquarela, folha seca e
carimbo sobre papel,
0,25 x 0,15 m
- 32
Simone Peixoto, *sem título*
(cartões datados), 2006 -2009
nanquim, grafite e carimbo
sobre papel, 0,25 x 0,15 m
- 33
Simone Peixoto, *sem título*
(cartões datados), 2006 -2009
nanquim, bordado e carimbo
sobre papel, 0,25 x 0,15 m
- 34
Simone Peixoto, *sem título*
(cartões datados), 2006 -2009
nanquim, grafite, serigrafia e
carimbo sobre papel,
0,25 x 0,15 m
- 35
Simone Peixoto, *sem título*
(cartões datados), 2006 -2009
nanquim, grafite, etiqueta e
carimbo sobre papel,
0,22 x 0,10 m
- 36
Simone Peixoto, *sem título*
(cartões datados), 2006 -2009
nanquim, grafite e carimbo sobre
papéis, 0,22 x 0,10 m
- 37 a 42
Exposição "Cada Lugar",
realizada na Galeria de Artes
da Unicamp como conclusão do
trabalho de pesquisa
De 20 a 31 de Julho de 2009

Sumário

Lista das imagens de obras	11
Introdução	21
Capítulo 1 <i>Tocar o real.</i>	23
Capítulo 2 <i>Intimidade e cotidiano.</i>	34
Capítulo 3 <i>Tempo e presentidade.</i>	46
Conclusão	59
Bibliografia	61
Galeria de imagens	63

introdução:

O presente trabalho trata de uma pesquisa em artes visuais, reflexões teóricas que auxiliam e complementam a prática artística. Os procedimentos construtivos utilizados nos trabalhos pertencem prioritariamente às linguagens do desenho e da gravura. No entanto, os referenciais imagéticos trabalhados nessas linguagens provêm de aspectos processuais da fotografia e de uma coleção de objetos singulares que construo há um tempo. Assim, por muitas vezes, os procedimentos construtivos do trabalho misturam-se entre essas linguagens referidas: desenho, gravura, fotografia e objeto.

A aproximação com a fotografia, ou o “fotográfico” revela-se tanto através de uma postura documental para a criação de desenhos quanto através da criação de índices e da captura de imagens, como procedimentos de gravura e decalques.

Já os objetos escolhidos fazem parte de uma coleção particular escolhida em parte pelo acaso, em parte pelo afeto, que funciona como ponto de partida de experimentações para a prática artística. As idéias de coleção e objeto se expandem. Denominei coleção como um possível conjunto de trabalhos, tratando-os como objetos-relíquia que possuem sua própria história.

A história desses objetos-relíquia está ligada a minha história, as imagens desenhadas e representadas fazem parte do meu cotidiano, são detalhes e objetos dos lugares em que eu habito. Roupas, objetos afetivos, o quarto, a cozinha, o quintal e o banheiro, vestígios escolhidos sem intenção de narrar explicitamente meu cotidiano, mas reveladores do

mínimo, o essencial sobre uma existência possível.

Cada um desses elementos, objetos e lugares transformados em desenhos são por sua vez sobrepostos a outras imagens que se sucedem, tecendo uma temporalidade sobre o suporte, que também reage ao tempo e ao uso. Um após o outro, cadência de acontecimentos apresentam e representam diferentes momentos de presente. Dessa maneira, os trabalhos não se concluem, são palimpsestos eternos que revelam uma história de detalhes.

Como representar o tempo? Como transformar esses pequenos objetos-reíquias em arte? Por onde começar? Ora, se não há como concluí-los, também é difícil precisar as origens desse processo. A construção desse texto aponta o problema desse começo, seja do processo de criação, seja da elaboração da própria dissertação.

No geral, observando os trabalhos ou mesmo montagens de exposições que ocorreram durante o mestrado, percebi alguns temas e questões recorrentes, que orientam a organização da dissertação. Dessa maneira, estruturei o texto em três capítulos: no primeiro, "Tocar o Real", estabeleço relações entre o desenho, a gravura e a fotografia; no segundo capítulo, "Intimidade e Cotidiano", escrevo sobre e a coleção de objetos, de maneira a tratar das aproximações que faço com o real, o cotidiano e índices de intimidade em meu processo de criação; no terceiro capítulo, "Tempo e Presentidade", teço considerações sobre as sobreposições no trabalho, e como elas me dão determinadas noções de tempo.

Capítulo 1:

Tocar o real

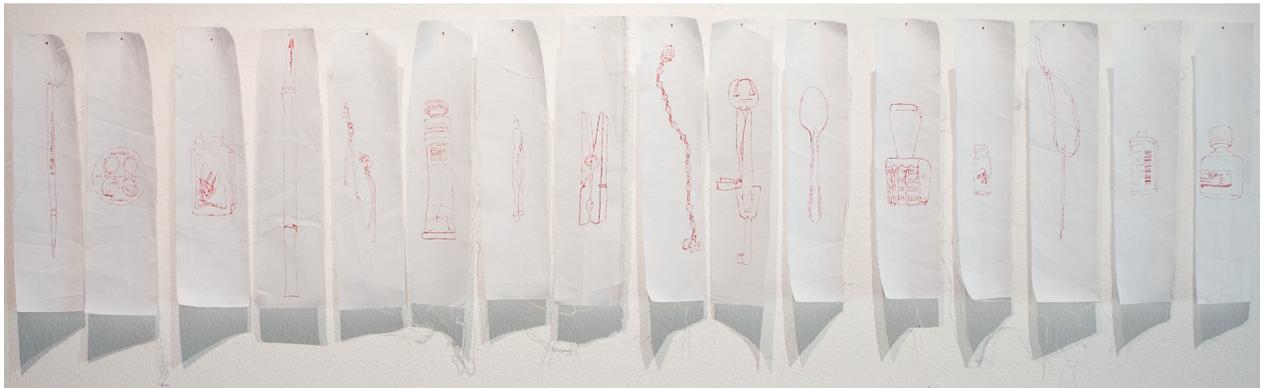


imagem 01

Os conceitos e reflexões sobre a fotografia¹ e o fotográfico são ponto de partida para o meu pensamento a respeito desse trabalho, em diferentes aspectos.

Em primeira instância, uma fotografia é um registro, prova da existência de algo submetido à luz, capturado em um processo mecânico e quimicamente transformado em imagem. Registro ou documento que resistirá ao tempo e trará novamente à memória aquela existência. Há também outro aspecto, ao pensar especificamente no objeto fotografia - aquelas de família - a fotografia como recordação ou relíquia. Esse objeto existe para trazer à nossa lembrança momentos que vivemos e que nos foram caros ou especiais. Guardamos as fotografias para sabermos quem fomos. Quando fotografamos, registramos parte do que somos, como quem diz "olha o que eu sou" para um outro ou para si mesmo no futuro.

A fotografia é um meio mecânico, o fotograma captura a cena sem escolhas afetivas. O fotógrafo escolhe um enquadramento, realiza um recorte da cena, no entanto, não controla totalmente os elementos que aparecem ali. Dessa maneira, não sabe o que poderá ou não ser objeto de atenção nessa fotografia após alguns anos. Como uma fotografia antiga em que descobrimos uma presença inusitada, alguém que só viemos a conhecer melhor depois, ou um objeto que nunca havíamos percebido, por que no momento em que a fotografia foi tirada ele não tinha nenhuma importância, ou saudades que nunca imaginamos que teríamos. Ou seja, as fotografias continuam abertas aos nossos olhos.

1. Sempre que trato aqui de fotografia refiro-me à fotografia analógica, não considerando a manipulação digital.



Eis uma família negra americana, fotografada em 1926 por James Van der Zee (...). O espetáculo me interessa, mas não me “punge”. O que me punge, coisa curiosa de dizer, é a larga cintura da irmã (ou da filha) – oh negra nutriz -, seu braços cruzados por traz das costas, à maneira de uma colegial, e sobretudo seu sapatos de presilha (por que algo fora de moda e tão datado me toca? Quero dizer: a que data me remete?).” (BARTHES, 1980, p. 69)

É curioso referir-me à fotografia em um trabalho em que quase não existem imagens fotográficas, em que o desenho é tão mais presente enquanto procedimento e linguagem. No entanto, alguns desenhos são produzidos com a postura de quem produz uma fotografia. Há posturas claramente diferentes de desenho no trabalho como um todo, mas aqui estou falando do desenho que é uma base para a maioria dos trabalhos. Trata-se de um desenho descritivo, minucioso na descrição de todos os elementos e detalhes de uma cena, de um objeto ou de um lugar, através da linha como elemento essencial. Posso inferir assim que o “fotográfico” é uma espécie de pensamento que estrutura a construção do desenho; o fotográfico é um conjunto de procedimentos, pertencentes ou não à fotografia, para me aproximar da realidade de meus objetos.

Nenhum objeto ou detalhe deve ser negligenciado, tudo deve ser contemplado. Nesse desenho as relações de afeto, as escolhas afetivas por um determinado objeto não devem aparecer, deve simplesmente descrevê-lo. Como, por exemplo, se eu escolho desenhar uma cadeira, existe além dela um entorno, o lugar onde ela está, os objetos que a circundam, etc. O motivo inicial era a cadeira, no entanto

o que é retratado é um pequeno universo de elementos ao redor dela. O ponto de vista escolhido para o desenho é frontal, o objetivo é que ele seja descritivo. As cenas e objetos são escolhidos para serem desenhados e geralmente centralizados no suporte, o que existe no entorno também é representado – é um recorte fotográfico, privilegiando o registro da cena.



imagem 03

Aqui tento tirar do desenho qualquer estratégia para fazê-lo mais ou menos sedutor, para dar foco para uma ou outra área, tento deliberadamente ocultar todas as minhas escolhas daquele objeto ou cena ou dos outros que ocasionalmente aparecem ali, se escolho desenhar um criado mudo, todos os objetos que ele contém devem aparecer, o retrato com a foto que está em cima dele, se a gaveta está aberta, os objetos que estão ali dentro, papéis, relógios, vidros de remédio, etc, sejam eles importantes ou não. Porque então não fotografar?

A escolha pelo desenho é intencional. Ainda que siga todas essas limitações e especificações, o desenho demonstra, apesar da intenção de retratar fielmente algumas escolhas, inseguranças, dificuldades técnicas que denunciam o caráter pessoal da representação. A postura para desenhar procura assumir uma atitude mecânica, mas não há nada de mecânico em um desenho. Essa impossibilidade é que traz

dados que vão enriquecer essa representação.

O mais interessante é que isso acontece indiferente a minha vontade. Esse desenho é uma armadilha, as falhas, particularidades do desenho denunciarão escolhas do meu olhar que eu mesma não posso previamente definir.

No momento em que estou desenhando, traço com o objeto uma relação amorosa, cuidadosa, pela “simplicidade” do gesto de observá-lo e reproduzi-lo. É dele que estou falando, da sua presença, do ato de observá-lo. A maneira como eu o observo é denunciada pela maneira como eu o desenho.

E aqui, o desenho-fotografia se aproxima mais daquele outro aspecto da fotografia, o afetivo, a fotografia não como documento, mas como registro de uma lembrança afetiva.



imagem 05



imagem 04

Diferentemente da fotografia, vejo relações com outros trabalhos que também tangenciam o real, também tratam da própria existência de algo, mas em situações elaboradas, criadas, manipuladas para uma determinada ocorrência. É esse caso de “Fiat d’artista” de Piero Manzoni, de 1960. Trata-se de um balão de festa, supostamente cheio pelo sopro do próprio artista e preso a uma base de madeira. Com o tempo o balão murchou e a borracha grudou na base de madeira, deixando apenas um vestígio da ação do artista.

Não há nada nesse trabalho que comprove que de fato foi Manzoni quem inflou o balão; no entanto, a evidência de que um balão esteve cheio, associada ao título, coloca a sensação

da presença do artista na obra. Sensação talvez mais potente – ou ao menos distinta – que a evidência fotográfica.

Parece-me que Manzoni faz aqui um jogo com a expressão “sopro de artista” ou “sopro de vida”, como se o ar que sai do artista tivesse alguma coisa de mágico ou sagrado, ou diferente das outras pessoas. Não é com essa ironia que faço relação de tangencias com o Real, mas com a evidência da presença física do artista.

Outro trabalho que me provoca tais reflexões é “With my tongue in my cheek”, de 1959, de Marcel Duchamp. Nesse trabalho, Duchamp associa um desenho de seu rosto em perfil e um pedaço de gesso feito a partir de um molde de seu próprio rosto que capta uma parte de seu queixo.



Tanto Rosalind Krauss² quanto Philippe Dubois³ usam esse exemplo para tratarem do caráter fotográfico do trabalho do Duchamp, apontando o fator indexical⁴ desse trabalho.

Trato do fotográfico no desenho utilizando diferentes estratégias, que agora as diferenciam de uma imagem fotográfica. Esses desenhos são sempre feitos em tamanho natural, respeitando as proporções, mas também a escala real do objeto. Assim, há desenhos maiores e menores, mas o que define a dimensão do desenho é o tamanho do próprio objeto.

2. KRAUSS, Rosalind. O fotográfico, Editorial Gustavo Gili, 2002.

3. DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas, Editora Papirus, 1994.

4. O que chamo de índice nesse texto são trabalhos produzidos a partir da relação mecânica entre o referente e a imagem produzida, ou seja, é preciso que haja a presença física de um objeto (referente) para a criação.



imagem 07

Os trabalhos não são grandes ou pequenos, são do tamanho dos objetos representados. A intenção é provocar uma sensação de “presença” que os faça novamente tangenciar o real. Esse aspecto já os faz diferirem-se da fotografia, pois, nesta linguagem, a imagem é tão semelhante e o fator indexical é tão evidente, que a preocupação com a escala não interfere no dado de realidade que ela traz.

As tentativas de tocar o Real seguem se aproximando e afastando da fotografia. A gravura, não de forma tradicional, mas por meio de procedimentos primários ou rudimentares de criação de índices, utilizando as técnicas de gravura como suporte. Explorando as possibilidades da reprodutibilidade e da subversão a reprodutibilidade, criando matrizes que agem como carimbos, fazendo marcas, deixo uma marca indiscutível da presença de um objeto no trabalho. Também a criação de imagens a partir de objetos reais, através de frotagens e impressões de roupas com o auxílio da prensa de gravura. Monotipias⁵, litografias, xilogravuras e serigrafias são utilizadas na exploração dos procedimentos de impressão e obtenção de imagens como técnicas híbridas.

A gravura é uma espécie de autenticação, atua como um documento certificado por um carimbo. A reprodutibilidade é



imagem 08

5. Monotipia: Técnica classificada como híbrida entre gravura, desenho e pintura. No entanto, diferente das outras técnicas de gravura não é possível fazer cópias.

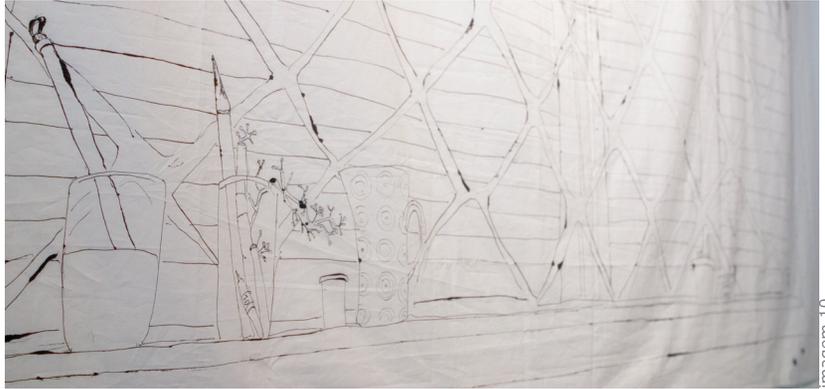
explorada, mas não como forma de reproduzir ou criar uma série, mas para repetir um elemento em diferentes trabalhos. Talvez mais do que reprodutibilidade, “repetitividade” seja um termo mais condizente para o que quero com a gravura, na minha produção de desenhos.

O interesse principal na escolha das técnicas e procedimentos passa por uma preocupação com o objeto, ou a idéia de objeto. Ele é o ponto de partida para diferentes escolhas, em princípio na representação de cenas ou situações em que só existem objetos, nunca pessoas - em poucos desenhos há a presença de minhas mãos, mas percebo que esta parte do meu corpo está nas composições por constituir meu campo de visão mais do que como elemento que me identifique e me distinga em relação a qualquer outro da cena. Mas também na escolha das técnicas e procedimentos. Os objetos tendem a se transformar em relíquias, relacionados à memória e a lembranças afetivas. Os trabalhos pretendem trazer em si esse caráter de objeto-relíquia. A intenção é mais do que a produção de uma imagem, mas a criação de um objeto. A partir disso, diversas estratégias associadas às



anteriores mais relacionadas ao fotográfico foram experimentadas e adotadas.

Uma das primeiras foi substituir o papel por um suporte de outra matéria, o tecido e, em alguns casos, a linha do lápis ou da pena por uma linha palpável, a linha de costura. Na tentativa de produzir desenhos-objetos, a primeira idéia foi desenhar bordando, criando volumes com as linhas.



Assim, assumi e trabalhei a partir de suas características, que trouxeram novos conteúdos ao trabalho, os vincos, dobras, o caimento, manchas de uso, a resistência do tecido, tudo isso hoje faz parte do trabalho. Por vezes, o tecido se mostra resistente ao desenho, manchas aqui e ali onde ele agarrou a pena e absorveu mais tinta do que deveria, pequenos acasos que o papel não permitiria. O papel respeita o material, o aceita, o tecido se impõe, ele não foi feito para ser desenhado, não foi feito para a pena ou a gravura e isso ele demonstra.

As etapas da construção de um trabalho variam. Em geral, começam por um desenho em um tecido, outras vezes uma gravura prepara o tecido para receber um desenho. Desenhos, gravuras e bordados se sobrepõem gerando camadas distintas no trabalho. É claro que há uma relação de composição, mas cada procedimento se dá de forma plana sobre o anterior. Cada camada é um plano de composição mais ou menos transparente, que atravessou ou se deixa atravessar por outras camadas ou planos. As camadas não criam profundidade ou perspectiva, são deliberada e evidentemente distintas sobre o fundo original do tecido; majoritariamente esse tecido é branco. Um desenho sem

manchas, constituído apenas de linhas delicadas, as marcas densas e dramáticas da monotipia, imagens fotográficas das gravuras, a linha incisiva dos bordados atravessando o tecido, elementos muito distintos sobrepõem-se como colagem de imagens e de procedimentos que contam a história de cada trabalho. Assim como existem técnicas e procedimentos distintos sobrepondo-se em cada composição, há também posturas diferentes. Como aquela dos desenhos extremamente descritivos, a captura de imagens por meios mecânicos ou fotográficos. Há outro desenho menos minucioso, mais aberto a liberdades de composição e exploração gráfica; esse desenho geralmente aparece em monotipias, e há o bordado, cada um trazendo suas questões diferentes.



imagem 11

A maneira como todos os elementos foram se construindo é muito relacionada à maneira que foram incorporados aos trabalhos. Um leva ao outro, a monotipia e a frotagem deram-me a idéia de fazer impressões utilizando peças de roupa como matrizes. A imagem da roupa impressa deixa claro o uso de seu referente e tem alguma coisa de uma imagem fotográfica. Essa semelhança me instigou a usar imagens do mesmo referente no mesmo trabalho, uma imagem dessa natureza. Assim, ao utilizar uma fotografia para a criação de matrizes, veio o uso da serigrafia para o mesmo fim. A primeira imagem serigráfica é de um frasco de vidro contendo o marimbondo que serve de modelo para diversos desenhos e que vinha aparecendo na maioria das monotipias.

Como nas gravuras, o inseto (marimbondo ou vespa) que aparece por vezes no trabalho, também se comporta como nos carimbos, aparecendo aqui e ali como um elemento estranho. Seu desenho contrasta com os outros, não é descritivo, é composto de hachuras e linhas sobrepostas. Ele também é desenhado a bico de pena algumas vezes, mas não é em vão o fato de ser mais representado por bordados e monotípias. Nesses desenhos há uma exploração gráfica das formas do animal, ainda que, geralmente, se mantenha reconhecível.

A idéia de marcar os trabalhos com imagens de outra natureza levou-me à idéia de carimbo e daí as pequenas matrizes de xilogravura. A transferência de imagens das roupas por meio de impressão e o uso de imagens fotográficas teve outros desdobramentos, como a transferência de offset⁶ para a litografia. Outro caso é o de uma peça que acho bastante representativa e conclusiva de todo o processo de criação de matrizes: uma peça de roupa, um sutiã, que foi escolhido por sua transparência, isso porque a imagem dessa peça foi "gravada" na tela de serigrafia a partir do próprio objeto colocado na mesa de luz, como um fotograma⁷.

A descrição desses processos mostra o quanto um procedimento leva a outro como referência técnica, mas também simbólica.

6. A Transferência de off-set que utilizei constitui-se em usar aguarrás em uma imagem feita por uma máquina de xerox comum, ao passar o aguarrás a tinta de off-set se transfere para a pedra de litografia, produzindo a matriz.

7. Fotograma é uma imagem criada colocando-se objetos sobre uma superfície fotossensível e expondo esse conjunto a luz. A opacidade dos objetos não permitirá a passagem da luz, deixando ali, sua marca.

Capítulo 2:

Intimidade e cotidiano.



imagem 12

"As vezes saio para andar.
Outro dia, perto de casa, passei ao lado de um muro onde
estavam Encostadas várias caixas e pedaços de madeiras, que
deveriam fazer parte de embalagens abandonadas .
Por vários dias, passei por aquela calçada.
Aos poucos, as madeiras eram retiradas,
Ficando no chão pregos e grampos de ferro.
Depois de alguns dias aqueles pregos e grampos enferrujaram-
se e, agrupados ao acaso, formaram desenhos com a calçada.
Passei outras vezes por lá.
Detive-me várias vezes diante daquelas imagens.

O que meus olhos viram?

Insignificâncias?
Aqueles imagens provocaram-me perturbações e me obrigaram
a interromper o meu percurso, forçando-me a voltar os olhos.
Aqueles imagens projetaram minha atenção num espaço
diferente.

O que meus olhos viram?

Coisas prosaicas que provocaram meu espírito.
Desenhos que me tomaram de surpresa.
Poesia.⁸

Se no capítulo anterior descrevi minhas maneiras de
"tocar o real", seja por meio do desenho, da gravura ou da
fotografia, e do trabalho como uma espécie de "arena", onde
os acontecimentos visuais se interagem – neste capítulo
apresento os elementos e situações que me "tocam": minha
coleção de objetos, de roupas, os lugares que habito, aquilo

8. FINGERMANN, Sérgio, "Desenho e opacidade" in DERDYK, Edith,
"Disegno. Desenho. Desígnio", SP, 2007



que revela o meu cotidiano e a minha intimidade.

Comecei recolhendo objetos que me faziam lembrar de uma situação, como souvenirs, mas de momentos prosaicos, situações banais e cotidianas. Uma sensação qualquer era o motor para recolher um objeto; julgava que, com o próprio objeto, poderia recuperar aquela a sensação daquele momento.

No início, isso acontecia de maneira intuitiva. Eu enxergava mais como uma prática isolada, ainda não vendo nenhuma relação disso com o desenho ou qualquer outra expressão artística.

Só quando eu já havia recolhido um grande número de objetos percebi que tinha criado uma coleção, e foi então que encontrei um garfo e comecei a tomar consciência do procedimento que já havia adotado. Dessa maneira, o acaso se tornou um elemento na construção do trabalho. O acaso não é pensado aqui como improvisação, é antes o encontro de coisas que já estavam na memória.

Achei um garfo que provavelmente havia sido "atropelado" e um de seus dentes havia virado para fora, formando uma curva impressionante. Ele estava na rua em um lugar por onde eu passava todos os dias para ir trabalhar, eu ia a pé.

ali. Dessa maneira, não sabe o que poderá ou não ser objeto de atenção nessa fotografia após alguns anos. Como uma fotografia antiga em que descobrimos uma presença inusitada, alguém que só viemos a conhecer melhor depois,

ou um objeto que nunca havíamos percebido, por que no momento em que a fotografia foi tirada ele não tinha nenhuma importância, ou saudades que nunca imaginamos que teríamos. Ou seja, as fotografias continuam abertas aos nossos olhos.



De manhã, na ida, eu o vi, mas deixei-o lá. No fim da tarde, voltando do trabalho, ou no dia seguinte (não me lembro com certeza), ele estava lá: detive-me novamente por ele, mas dessa vez o peguei. Nesse dia percebi uma coisa importante.

Esse momento de “achar” um objeto é como um vão, uma lacuna no tempo e no espaço. Quando encontrei o garfo pela segunda vez, ele me levou novamente para aquele “lugar” em que eu havia estado no primeiro encontro. Só isso me fez perceber essa lacuna ou a importância desse vão no tempo para o meu trabalho. Percebi que a minha busca sempre foi por registrar a sensação de um momento, seja na coleção, na produção de uma imagem ou na construção de um objeto.

A partir desse momento, comecei a refletir a respeito

dessa coleção e a sistematizá-la⁹; percebi também que ela se relacionava com minha prática de desenho, recolhia os objetos com a mesma intenção com que desenhava, guardando ali a lembrança de um momento.



imagem 15

A coleção é estímulo para a práxis. Depois de recolhidos, esses objetos são guardados e organizados em recipientes, ao fazê-lo é inevitável organizá-los de

alguma maneira. O que acontece aqui é uma nova atribuição de significado. Isso quer dizer que os objetos que têm um significado inicial, aquele que os faz serem recolhidos, recebem um novo significado quando são associados a outros. E haverá ainda um outro, quando cada objeto cria uma "história" no contexto da coleção.

As associações com o momento do encontro não são evidentes. Por exemplo, tenho uma peça de dominó que recolhi na rua onde eu pegava o ônibus para ir trabalhar numa escola em 2004, não há nenhuma relação dessa peça com o lugar, nem com a escola, nem com o dia, mas a lembrança que ela traz é ainda intensa. Como as relações são abertas, os significados dos objetos podem se perder na memória ou objetos que vierem a se associar àquela sintaxe de objetos podem alterar o significado dos objetos já existentes.

Da mesma maneira, os próprios trabalhos formam em seu conjunto uma coleção dessa mesma natureza.

9. Essa sistematização é intuitiva e arbitrária, nada como a catalogação em uma biblioteca, por exemplo, não é feita para o uso de outros, mas a organização e reorganização dos objetos funciona como um laboratório, está em constante transformação.

Tanto a coleção dos objetos quanto os desenhos, as matrizes e as ferramentas que uso para trabalhar formam também uma grande coleção, um universo de elementos que se interferem e se relacionam ininterruptamente de forma sempre dinâmica. Assim como cada tecido está aberto para novos acontecimentos, esse grande conjunto é como o corpo do tecido de forma expandida.

Isso me faz lembrar um trabalho de Joseph Beuys, "Cena da caça ao veado", de 1961. É difícil até mesmo precisar em que campo ele se encontra, esta estante ou armário que parece que foi retirada de seu próprio ateliê, contém vidros, recipientes,

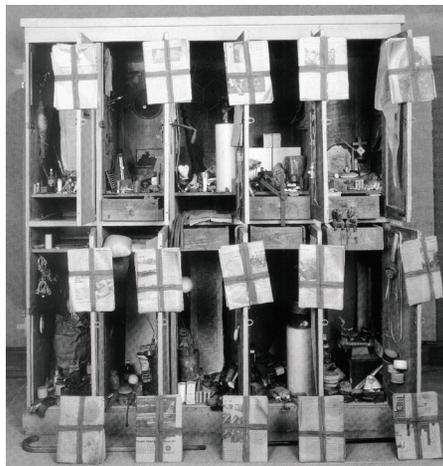


imagem 16

brinquedos, objetos de todos os tipos. Assim como Beuys, vários artistas são colecionadores, uma ligação importante da arte e da vida.

Os objetos encontrados ao acaso guardados em uma coleção, meus próprios objetos, lembranças de pessoas e momentos que se passaram, fotografias antigas, insetos, vidros de nanquim, penas e pincéis, pequenas matrizes, imagens de gravuras em pequenos tecidos, diferentes tecidos, lisos e estampados, linhas e fitas, tudo isso se mistura nas minhas gavetas, na minha mesa de trabalho, no meu quarto-ateliê da mesma maneira que se mistura no meu trabalho.

As qualidades que se descobrem nas coisas tornam-se rapidamente argumentos a favor dos sentimentos do homem. Ora, numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos. Por isso raciocino que poderíamos fazer uma revolução nos sentimentos do homem simplesmente aplicando-nos às coisas, que logo diriam muito mais do que aquilo que os homens costumam fazê-las significar. Isso seria a fonte de muitos sentimentos desconhecidos ainda. Os quais querer destacar do interior dos homens me parece impossível, ou bem mais difícil. Porém desejável. (Progresso das "luzes" tanto naquilo que concerne às coisas quanto ao próprio homem – harmonia entre o homem novo e a natureza que ele conhece e possui cada vez melhor). Tais são os recursos morais (bem como estéticos) do visível. Sem falar das virtudes da própria atenção¹⁰



Cada um dos tecidos é um espaço descolado dos meus lugares que os representa não somente em desenhos minuciosamente descritivos, mas também através de cada camada de imagens, de diferentes técnicas, mas também de significado. Assim, se cada gaveta é um receptáculo de memórias e de matrizes, posso pensar que cada tecido é também um lugar.

10. PONGE, Francis "Introdução ao partido das coisas" in O partido das coisas, São Paulo, 2000, p.43



É dessa maneira que faço meu retrato, o que realmente sei sobre mim, como realmente me vejo, com o que me identifico, não é a imagem produzida por um espelho, mas o meu universo visual, o que vejo corriqueira e constantemente.

As imagens criadas são reproduções dos meus ambientes e os objetos que estão ali na minha intimidade desde o mais prosaico até o mais simbólico ou afetivo passam a existir juntos no universo do meu desenho, sem filtros ou distinções, coexistindo apenas. No entanto, a minha ausência nos desenhos, como o personagem que habita esses lugares, evoca a minha presença, se pensarmos que na estrutura e composição das imagens há o enquadramento frontal e próximo, a sensação de que os objetos estão ao alcance da mão, e há também a natureza íntima, assim como a maneira dedicada e amorosa de “tocar” os objetos pelo desenho. Olhar cuidadoso com cada detalhe por mínimo ou diminuto que seja.

Vale a pena em certas horas do dia ou da noite observar objetos úteis em repouso: rodas que atravessaram empoeiradas e longas distâncias, com sua enorme carga de plantações ou minério, sacos de carvão; barris; cestas, os cabos e as alças das ferramentas de carpinteiro... As superfícies gastas, o gasto inflingido por mãos humanas, as emanções às vezes trágicas, sempre patéticas, desses objetos dão à realidade um magnetismo que não deveria ser ridicularizado. Podemos perceber nele nossa nebulosa impureza, a afinidade por grupos, o uso e a obsolescência dos materiais, a marca de uma mão ou um pé, a constância da presença humana que permeia toda a superfície. Esta é a poesia que nós buscamos.¹¹



imagem 19

Pequenos detalhes, objetos sem importância que existem nesses ambientes contam sua pequena história. Através deles, é possível reconstruir também a intimidade, que não é exposta de maneira explícita, mas aos pedaços, em pequenos fragmentos periféricos.

Há falhas nessa narrativa; a intimidade mostrada sem filtros ou censuras através dos desenhos é também preservada pelo silêncio entre seus intervalos. Entre uma imagem e outra há uma lacuna, “o que existe entre esse criado mudo e essa janela?” Ou mesmo “o que significa esse livro em cima do criado mudo?”. Para algumas perguntas não há respostas, o espectador é convidado a investigá-las no conjunto do trabalho, mas sem nunca obter uma resposta objetiva ou definitiva, instigando-o, assim, a completá-los

11. NERUDA, 1983 apud STALLYBRASS, Peter, O casaco de Marx: roupas, memória, dor, Belo Horizonte, 2004, p.40.

com suas próprias respostas.

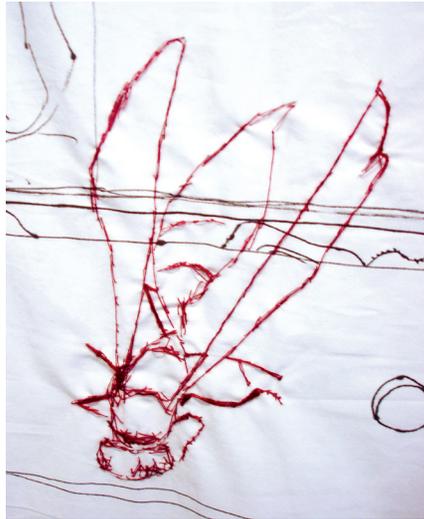
Aqui encontro em Bachelard (1978, p. 200) – “A poética do espaço”¹² auxílio para essa reflexão, “Para evocar intimidade é preciso induzir o leitor a um estado de leitura suspensa”. Faltarem elementos numa descrição não tão minuciosa, ou mesmo a falha é o que vai fazer o espectador completar aquela história e, nesse completar, vai acrescentar a ela elementos de sua referência pessoal. O autor completa: “Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor não lê mais o seu quarto, mas revê o quarto dele.”

Na ocasião de uma exposição que apresentei em São Carlos, uma senhora se impressionou com os varais. Ela se lembrou de sua mãe que dizia que se escolhe uma boa empregada pelo varal que ela monta: ali se percebe o cuidado e o esmero que ela terá com o serviço doméstico. Tenho certeza que essa senhora não estava querendo me dizer que eu seria uma boa empregada ou dona de casa, ela me contava que o meu trabalho a fez lembrar-se de sua mãe, uma lembrança de sua adolescência. O trabalho evocou sua intimidade, uma lembrança de sua vida doméstica, ela me narrou uma experiência própria cujo elo foi um objeto exposto ao público, ou seja, o varal foi elemento conector de duas realidades (arte e cotidiano, coletivo e particular)

Alguns objetos são mais recorrentes revelando sutilmente a importância ou minha preferência, o que revela também detalhes, escolhas afetivas que não são deliberadamente expostas. Outros são repetitivos, como a gravura agindo como um carimbo, elemento externo que se repete e age como marca. Há os insetos, que se apresentam

12. BACHELARD, Gaston, A poética do espaço, São Paulo, Editora Abril Cultural, 1978.

e se retiram em camadas diferentes, monotípias, desenhos, bordados, tornando-se um “personagem”, um “invasor” atravessando camadas de tempos e de trabalhos.



Evidente também é a escolha pelas roupas. Elas são o mais próximo que chego para pensar em meu trabalho como auto-retrato. As roupas impressas são índices das peças originais, e, por sua vez, são indicadoras da existência de alguém. A roupa é parte do que somos, extensão do corpo

e elemento pelo qual nos identificamos.

As roupas recebem a marca humana. As jóias duram mais que as roupas e também podem nos comover. Mas embora elas tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos. Duradouras, elas resistem à história de nossos corpos, ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional. Por outro lado, a comida que, como as jóias, é uma dádiva que nos liga uns aos outros, rapidamente torna-se nós e desaparece. Tal como a comida a roupa pode ser moldada por nosso toque; tal como as jóias, ela dura além do momento imediato do consumo. Ela dura, mas é mortal. Como diz Lear [personagem de Shakespeare], de forma desaprovadora, de sua própria mão: “ela cheira a mortalidade”. É um cheiro que eu adoro.¹³

13. STALLYBRASS, Peter, op. cit., p.11.



Imagem 21

Capítulo 3:

O tempo e a presentidade.

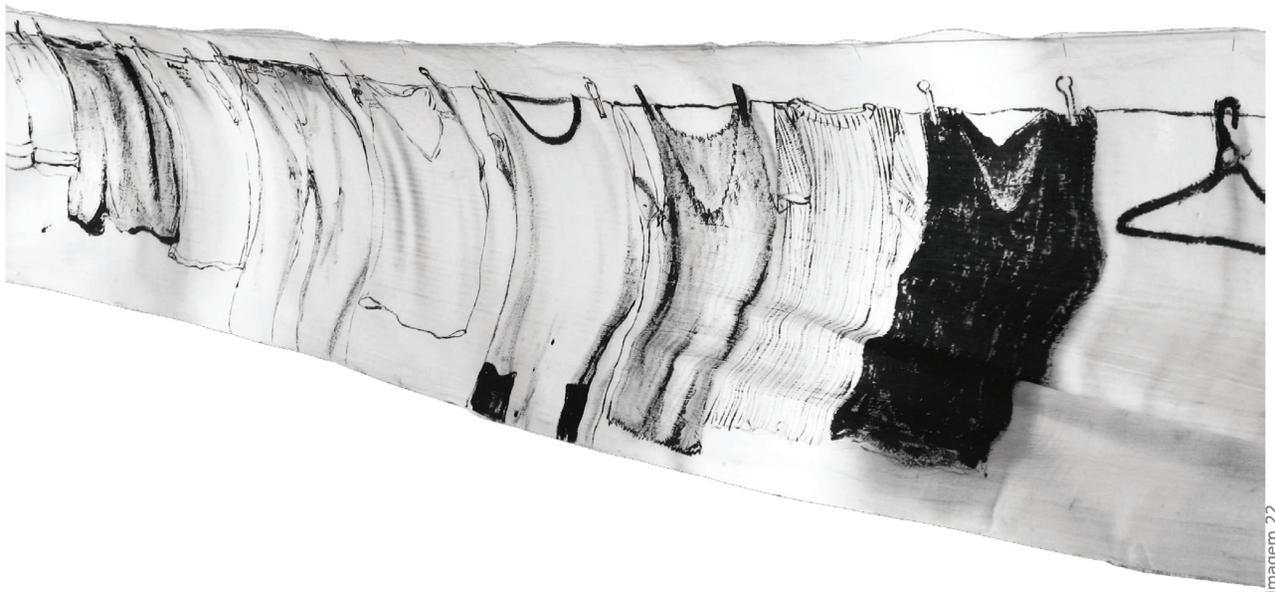


imagem 22

O olhar sobre as roupas nos leva então à idéia de varal. O que chamo de "quintal" é, na verdade, desenhos de observação de varais. A representação de varais, para mim, é muito cara e repleta de significados. Ela agora nos leva a um terceiro assunto do trabalho, o tempo.

Em primeiro lugar, o próprio varal conta uma história, tão íntima que somente o dono das roupas expostas pode "ler", o que ele conta é sua trajetória por aquelas roupas; ao mesmo tempo, é uma história cheia de falhas e também determinada por aspectos extremamente prosaicos, como o tamanho da máquina de lavar, a qualidade dos tecidos e cores ou quaisquer motivos que determinam quais roupas serão lavadas em certo dia, "escolhas" que são arbitrárias para a seqüência em que foram usadas.

Ao contemplar um varal de roupas, é possível reviver momentos recentes pelos quais passamos. As roupas enfileiradas relembram as ocasiões nas quais as usamos, sua seqüência casual sugere novas abordagens dessa narrativa.

Talvez essa tenha sido a primeira sugestão para a montagem dos trabalhos. Ao apresentá-los em exposições, os tecidos são dispostos em varais, privilegiando a natureza do material, com o caimento, o movimento, etc. Mas também criam novas situações de sobreposição. Quando construímos varais atravessamos um espaço, assim os trabalhos criam planos e se sobrepõem uns aos outros numa visão panorâmica do espaço expositivo, como se dão as sobreposições de planos dentro de cada um deles.

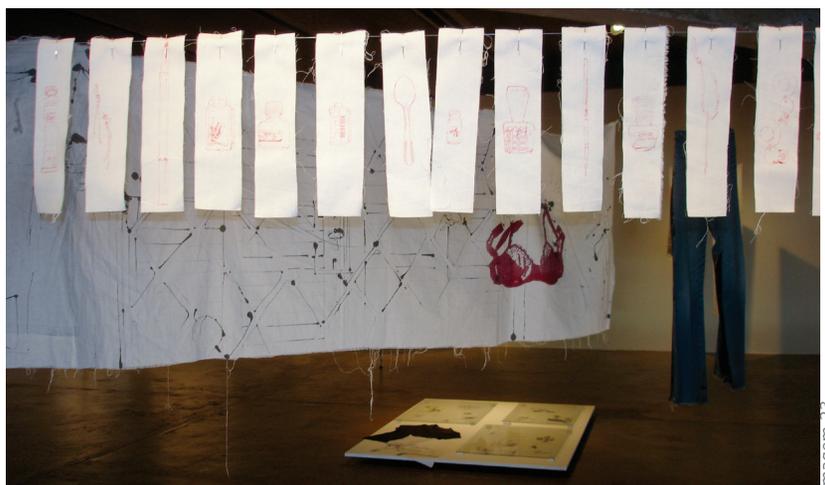


imagem 23

Os varais também representam ciclos ou a passagem do tempo. Roupas que foram usadas, sujas e lavadas para serem usadas de novo. Lavar a roupa sugere o apagamento dessa história para um recomeço, mas nunca mais a partir de um ponto zero, sua história vai se impregnar irremediavelmente em golas, punhos, cotovelos, barras sob a forma de vincos, puídos, manchas, etc. Ainda assim a roupa lavada, livre de sujeira, se renova e o tempo em que ficam no varal é um vão, uma lacuna temporal necessária entre o que viveram e o momento em que voltam ao guarda-roupas para serem novamente usadas, é o tempo da sua renovação.



imagem 24

Os varais também representam ciclos ou a passagem do tempo. Roupas que foram usadas, sujas e lavadas para serem usadas de novo. Lavar a roupa sugere o apagamento dessa história para um recomeço, mas nunca mais a partir de um ponto zero, sua história vai se impregnar irremediavelmente em golas, punhos,

cotovelos, barras sob a forma de vincos, puídos, manchas, etc. Ainda assim a roupa lavada, livre de sujeira, se renova e o tempo em que ficam no varal é um vão, uma lacuna temporal necessária entre o que viveram e o momento em que voltam ao guarda-roupas para serem novamente usadas, é o tempo da sua renovação.

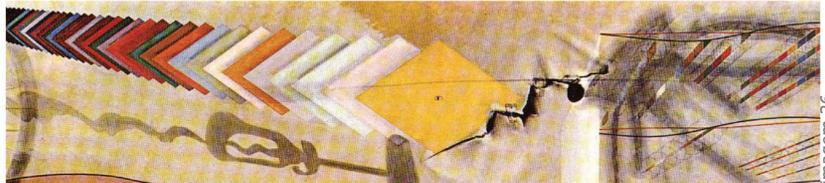
Foi a partir desses pensamentos a respeito de tempo e de ciclos sobre varais que me dediquei a seus desenhos e outras explorações. Submetê-los deliberadamente à ação do tempo foi uma delas. Assim, como uma transferência simbólica, usei o tempo meteorológico, o sol, a chuva e o sol novamente... Um novo ciclo "impresso" no tecido em camadas temporais. Deixá-los sob a ação da chuva tem exatamente a intenção de presentificar a passagem do tempo nesse tecido. Por uma ação externa ao fazer do artista o desenho foi alterado e o tecido também, ganhando uma nova materialidade e agregando esse evento na sua própria história, tornando-se mais que um desenho, mas aproximando-se de uma nova dimensão, a de um objeto autônomo com uma história própria infligida a ele. Como provocar deliberadamente um acaso, um acaso preparado.

Marcel Duchamp "3 standard Stoppages", 1913, "provoca" um acaso do tipo, quando solta do alto para o chão 3 linhas de comprimento idêntico. Assim que elas caem,



ele registra a imagem que cada linha tem ao cair, o "desenho" de cada linha, fazendo com eles 3 "réguas" e guardando-as em uma caixa de madeira.

Os desenhos são transformados em linhas-padrão que serão usadas em diferentes trabalhos dali para frente. Como, por exemplo em "Tu m' ", 1918, 313 x 70 cm



Quando apresentado ao ar livre, o desenho do varal se aproxima ainda mais de um varal de verdade, agitando-se com o vento e submetido novamente ao sol e à chuva, estampas ou desenhos de calças, camisas, lembranças de um corpo ausente. E assim, a representação do varal retorna ao início de seu processo, um olhar sobre a realidade, quando ele era apenas e exatamente um recorte de um cotidiano banal, ele quer tornar a ser. Quer estar em lugares prosaicos, onde a vida cotidiana acontece, misturar-se à realidade, ser mais um elemento da paisagem, tangenciar a própria vida cotidiana - antes de ser obra.



As representações de varais foram uma introdução ao meu pensamento a respeito da passagem de tempo e sua representação no trabalho e é também pretexto para o assunto nesse texto, já que encontraremos diversos desdobramentos para representar o tempo no trabalho.

Volto aqui à idéia de que os tecidos, para os trabalhos, são uma arena de acontecimentos, na qual cada elemento sobreposto evidencia as camadas pelas quais eles foram submetidos para sua construção, e assim, mostram que há uma história para se acompanhar, a história dos próprios tecidos através dos procedimentos que passaram por ele: desenho, impressão, bordado - assim, é possível distinguir camadas, bem como a seqüência em que foram feitas.

Dada a característica de intimidade e de cotidiano das representações também é possível imaginar uma história de acontecimentos pelos quais os objetos representados passaram. Dentro de cada trabalho individualmente e no conjunto de todos os trabalhos. Um livro, que num desenho aparece sobre um criado mudo, em outro desenho aparece em uma pilha de outros livros, sobre uma mesa. Sobre um móvel desenhado foi impressa uma peça de roupa, o que ela representa? Um quarto em desordem? A evocação de uma lembrança envolvendo os dois objetos? Há também a memória dos objetos encontrados ou de outros personagens que "visitam" o desenho: por onde aquele marimbondo passou antes de me visitar? A quem pertenceu o garfo "atropelado"? Ele foi perdido ou deliberadamente descartado?

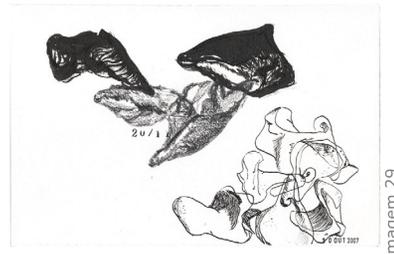
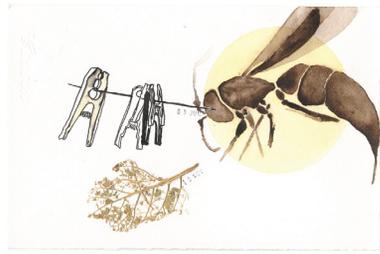
O tempo está na construção dessa história, que vai expondo milimetricamente os detalhes de uma existência, e que existe uma cronologia que pode ser mais ou menos explícita.

A gravura, o carimbo ou a impressão são marcas que pressupõem a presença física de outro elemento, que é a matriz. Podem se repetir e aparecer em outros trabalhos, assim como ter sua cor e sua forma alteradas de inúmeras maneiras, esse é um elemento autônomo, que surge para provocar uma incisão, atravessando os trabalhos. Como a gravura, os marimbondos também invadem e permeiam os tecidos como corpos estranhos tecendo ligações entre diferentes trabalhos.

Essas pequenas imagens repetidas, quando aparecem aqui e ali me fazem lembrar de um termo usado por Roland Barthes no seu livro "A câmara Clara" (1984, 46), o punctum: "é também a picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também o lance de dados. O punctum de uma foto é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere)." Perceber a repetição desses elementos é perceber uma fissura, por onde a história de cada um deles se atravessa e assim se atravessam suas histórias, gerando outras inúmeras combinações.

Há uma série de desenhos, iniciada em 2006, que deliberadamente registra as datas em que cada elemento foi inserido na imagem, datas marcadas por um carimbo de escritório. Ali é clara, exposta e deliberada a criação dessa narrativa. Colocar datas é mais um procedimento fotográfico, como o desenho ou a gravura, uma intenção de cercar o real, ou o sentido de realidade, mas que leva explicitamente a idéia de tempo transcorrido. Talvez difira dos outros procedimentos "fotográficos" por ser também uma "legenda" imersa no próprio trabalho, ou seja, se uma legenda é uma explicação adicional de uma imagem, vindo como uma informação além do texto visual, as datas carimbadas nos dão essa informação

do “quando” das últimas intervenções; no entanto, elas participam da composição, são funcionais e plásticas ao mesmo tempo.



Olhando para essa coleção de pequenos cartões é possível fazer uma leitura cronológica de como e quando os elementos foram inseridos e a partir deles imaginar os fatos ou significados a eles atrelados; é talvez a mais explícita peça desse conjunto-coleção para tratar do tempo.

Os carimbos de datas são índices de presentidade no palimpsesto: eles autenticam não a minha autoria, não são minha assinatura, mas autenticam que naquele momento, naquele tempo real, eu estava por terminar algumas interferências no desenho. A impessoalidade do carimbo não revela qualquer traço de minha subjetividade, mas são provas da instantaneidade temporal de uma tomada fotográfica – assim como apresentam o “isso foi” de Barthes, revelam “ao mesmo tempo” que aquilo é o teor do dia, naquele dia. São índices de que os desenhos poderiam ser diários: fatias de um tempo íntimo, sobrepostas na arena, um pedaço de tecido, lugar de acontecimentos banais e comuns, mas que foram bordados, impressos, desenhados, carimbados, acumulados, omitidos.

Esse é outro caráter de sobreposição que persiste no trabalho, não somente de imagens em diferentes técnicas, mas a dimensão simbólica e narrativa desses elementos e imagens.

O significado e a história estão abertos em dois sentidos:

Na medida em que não está claro o que elas querem contar, ou quais são seus temas ou elementos principais, está aberta para que o espectador possa fazer uma leitura em que suas próprias referências visuais e histórias pessoais permeiem as imagens dos trabalhos. Isso pode gerar sempre novas leituras que mesclam o meu cotidiano exposto e o do observador que o complementa.

A abertura para o público vai de encontro ao pensamento de Umberto Eco a respeito da "obra aberta": *"O desenvolvimento da sensibilidade contemporânea acentuou, pelo contrario, a pouco e pouco, a aspiração a um tipo de obra, que cada vez mais consciente das várias perspectivas de 'leitura' se apresenta como estímulo para uma livre interpretação orientada apenas nos seus traços essenciais."*¹⁴

Outro caráter de abertura se dá também em sua própria narrativa inconclusa. Não há uma seqüência ou quantidade determinada de procedimentos nos trabalhos. Alguns trabalhos são "inchados" de imagens e diferentes procedimentos, enquanto outros são simples e limpos com grandes espaços vazios, somente um desenho ou uma impressão no canto de um tecido, como que esperando por novas ações.

Isso porque cada trabalho está em um estágio de existência e todos, com suas histórias, coexistem entre si e comigo. A história de cada um não acabou, como a minha história com eles não acabou.

14. ECO, Umberto, "o problema da obra aberta", 1958 in A obra aberta, 1962. p. 69



Cada trabalho nunca pode ser finalizado e nem faz sentido a idéia de uma série fechada. Qualquer dos trabalhos pode sempre receber novos elementos, desde um tecido com uma única impressão em um canto até aquele que já tem desenhos, impressões de xilogravura, litografia e serigrafia¹⁵.

A estratégia que encontrei para tornar claro esse dado que é fundamental para o trabalho é uma solução expositiva. Quando são apresentados, a seleção deve conter trabalhos em diferentes estágios, a sensação de inacabamento é desconcertante em alguns deles e é isso que os torna importantes, eles mostram que o inacabamento não existe, já que nenhum deles será jamais acabado.

Ampliando-se a abertura simbólica dos trabalhos na transformação do sentido deles pelos acontecimentos em outros trabalhos, ainda que um desenho específico não receba um novo elemento, as novas imagens que vão surgindo também interferem em seu significado, na sua sobreposição ou justaposição.

15. Talvez essa abertura traga em si um germe do interesse pela participação dos outros em algumas experimentações artísticas, em que iniciei desenhos e os entreguei a algumas pessoas para que os terminassem para mim. Quando elas me devolveram os desenhos "compostos", fiquei surpresa pela diversidade de interferências no suporte, fazendo-me pensar em outra instância de abertura em minha poética. Em 2008, expus no FEIA uma série de desenhos feitos a quatro mãos. Cada um deles foi iniciado por mim e complementado por algum outro sujeito convidado a completá-lo.

Assim, a sobreposição acontece em uma outra instância. Tomo como exemplo as imagens de gravuras que aparecem aqui e ali como carimbos, em diferentes trabalhos, suportes, cores etc. Dois trabalhos diferentes que receberam uma mesma imagem estão por meio dela relacionados. Ainda que nunca mais altere um trabalho, cada vez que a imagem carimbada, já presente nele, se repete em outra composição, ocorre uma soma de lembranças, significações e re-significações, a partir do elemento repetido. Este aspecto também altera sua participação na coleção como um todo.



imagem 31



A história que os trabalhos contam é uma história no presente, é a minha biografia a partir não mais da minha imagem, mas dos meus objetos, ambientes e lugares.

É essa simplicidade de olhar para um canto ou um recorte do ambiente e perceber ali algo sobre si mesmo, na maneira como o espaço se organiza quase involuntariamente, sobre como, casualmente, um objeto sobre outro podem representar momentos, pessoas, e denunciar histórias pessoais, ou mais simplesmente, como se compõem formando desenhos, como as cores de uma sacola de feira sobre o fundo de azulejos mais a cor de um avental e uma chave dependurados, por um instante, se transformam em pintura sob nossos olhos.

É essa delicadeza do instante que o desenho quer transportar para um suporte. Quer representar o instante, como congelar o presente. Transportados e sobrepostos, vários instantes de presente criam uma cronologia e assim se tornam passado e presente ciclicamente. Assim como eu nunca



sei o que me moverá ou emocionará amanhã, eu não posso saber qual trabalho deverá receber um novo elemento ou quando.

O conjunto ou coleção de todos os trabalhos conta uma narrativa visual que é autobiográfica, através de elementos comuns e periféricos.

Esse movimento contínuo, esse “não finalizar nunca” faz parte intrínseca dele. São linhas, manchas, formas que se sucedem, sobrepõem-se como “coisas” sobre uma mesa ou dentro de uma gaveta, ou na nossa memória: palimpsestos eternos.



Conclusão

Três situações são angústias comuns aos artistas: sobre o que falar? Por onde começar? E quando parar? Tudo isso se tornou um jogo que constrói o esse trabalho.

“Sobre o que falar?” Ora, o cotidiano, antes de ser um tema escolhido, é o que está mais próximo, aquilo que está, literalmente, diante dos meus olhos e ao meu alcance diariamente. É um pretexto para criar objetos-relíquia e dar-lhes sua própria história, torná-los registros de sensações que, casualmente, foram colhidas do cotidiano. Pretexto para tratar do assunto dessa pesquisa, tangências com o real, a aproximação com a realidade e o pensamento a respeito de coleções.

Considerando o assunto como o motivo, a intenção geradora do trabalho. E o tema, aquilo que dá corpo a ele, as imagens escolhidas para representá-lo. Um escondido atrás do outro, tema e assunto misturam-se e velam-se um ao outro fazendo um jogo dinâmico.

Com as outras duas questões o jogo é ainda mais intenso, elas foram destituídas do trabalho e transformadas em verdadeiros problemas-solução.

A respeito de “Quando parar?” Tirei do trabalho essa possibilidade, o fim não é possível, e se torna uma questão mais densa e constituinte do trabalho, o fim é socializado, dividindo com o espectador a própria situação de completá-

lo, significá-lo para depois novamente transformá-lo. Concluí-lo significaria congelá-lo, esterilizá-lo, os trabalhos não levam assinaturas, a assinatura os certifica como obras, enquanto que a obra está exatamente no conjunto, individualmente cada trabalho é uma parte. Tornando-o esse organismo híbrido entre arte, biografia e vida, estendi também essa impossibilidade para a terceira questão: "Por onde começar":

O que é o início desse trabalho? Diversas possibilidades podem ser levantadas sem nunca podermos precisar uma resposta, o momento de recolher um objeto do chão?, a formação da coleção?, a primeira impressão ou desenho em um tecido?. O início poderia variar entre cada um dos trabalhos se fosse possível julgá-los individualmente, mas já que a obra só existe no conjunto, todas as peças desse conjunto se constituem e se transformam juntas e continuamente, é portanto, impossível precisar o início de um trabalho ou desse trabalho. Essa situação se transforma em fundamento.

Assim, ao apresentar o trabalho optei por, deliberadamente, confundi-los com a realidade. Junto dos desenhos e gravuras em diferentes estágios ou momentos de sua construção, os objetos da coleção e outros elementos retirados do cotidiano, móveis, gavetas e até plantas são colocados ali para enriquecer e potencializar esse jogo entre vida e obra, realidade e representação, mas também para confundir, até mesmo no espaço expositivo, onde acaba a rotina e começa a obra.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

BORGES, Jorge Luis, *Funes, o memorioso in Prosa Completa*, Barcelona: Ed. Bruguera, 1979.

DERDIK, Edith, organizadora, *Disegno. Desenho. Desígnio*, Editora SENAC, 2008

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Editora Papirus, 1994.

ECO, Umberto. ECO, Umberto, *O problema da obra aberta*, 1958 in, *A obra aberta*, São Paulo: Ed Perspectiva, 1962

ENTLER, Ronaldo, *Para reler A Câmara Clara*. Revista FACOM n. 16. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2006.

FINGGERMAN, Sérgio. *Fragmentos de um dia extenso*. São Paulo: Ed. Bei, 2001.

FINGGERMAN, Sérgio. *Desenho e Opacidade*, in , DERDIK, Edith (org) *Disegno. Desenho. Desígnio*, São Paulo: Editora SENAC, 2008

LANCRI, Jean, "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em em artes plásticas na Universidade" in BRITES, Blanca et TESSLER, Elida, *O meio como ponto zero*, Editora da UFRGS: Rio Grande do Sul, 2002.



MATTOS, Claudia Valladão, AGUILERA, Yanet (organizadoras). *Entre Quadros e Esculturas, Wesley e os Fundadores da Escola Brasil*, São Paulo, Discurso Editorial, 1997.

OSTROWER, Fayga. *Casos e acasos na criação artística*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1990.

PELPERT, Peter Pal. *A arte de viver nas linhas*, in , DERDIK, Edith (org) *Disegno. Desenho. Desígnio*, São Paulo: Editora SENAC, 2008

PONGE, Francis, *O partido das coisas*, Iluminuras, São Paulo, 2000.

ROOB, Alexander, *Alquimia e misticismo*: Taschen, 1997.

SAMAIN, Etienne, (organizador). *O fotográfico*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1998.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*. Trad. Tomaz Tadeu Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, Editorial Gustavo Gili, 2002.

KYRIAKAKIS, Geórgia, *Desenho como matriz*, in , DERDIK, Edith (org) *Disegno. Desenho. Desígnio*, São Paulo: Editora SENAC, 2008

WEISS, Luise. *Retratos Familiares - In Memoriam*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1998.

Galeria de imagens

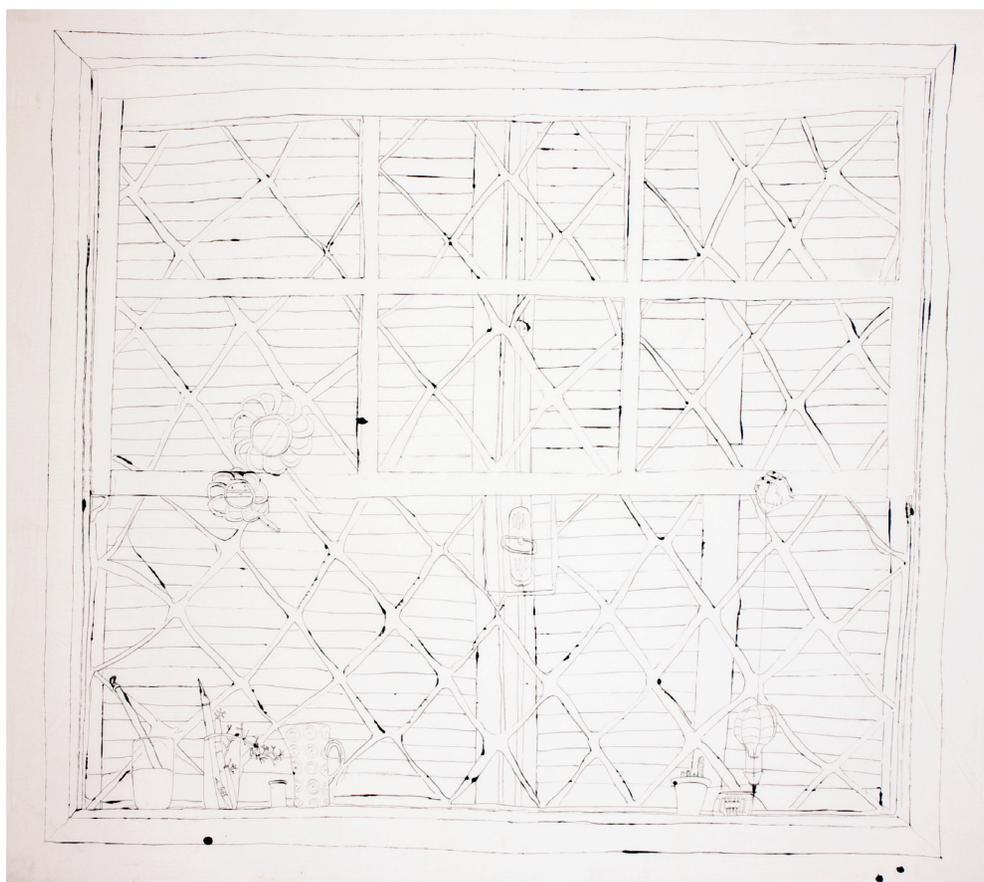


imagem 1



imagem 2



imagem 3



Imagem 4



Imagem 5

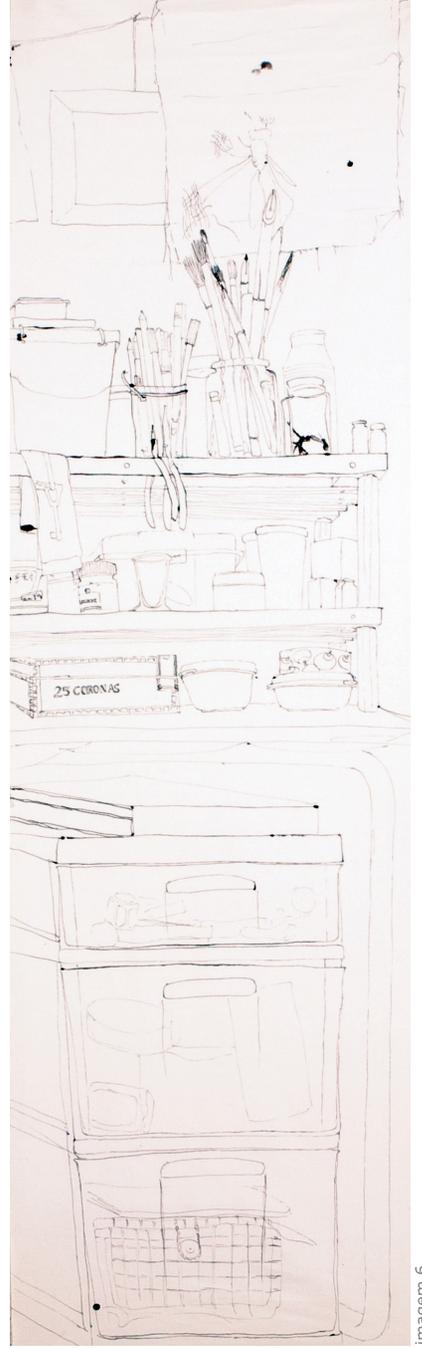


Imagem 6

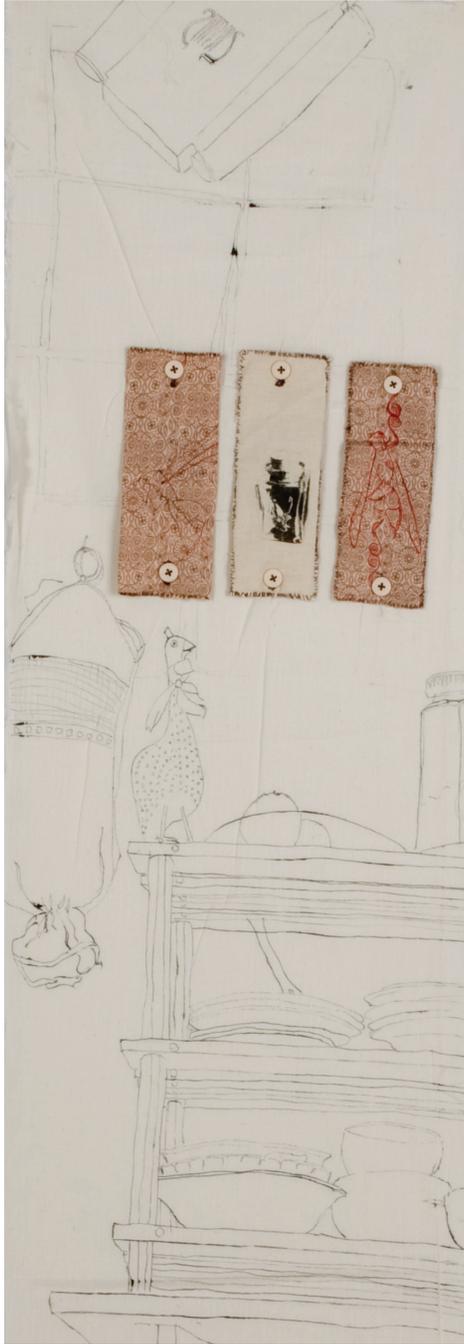


imagem 7



imagem 8



imagem 9



imagem 10

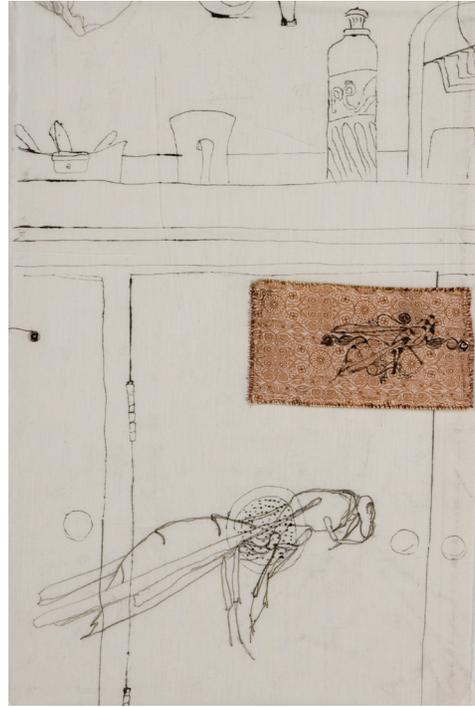


imagem 11



imagem 12



imagem 13



imagem 14

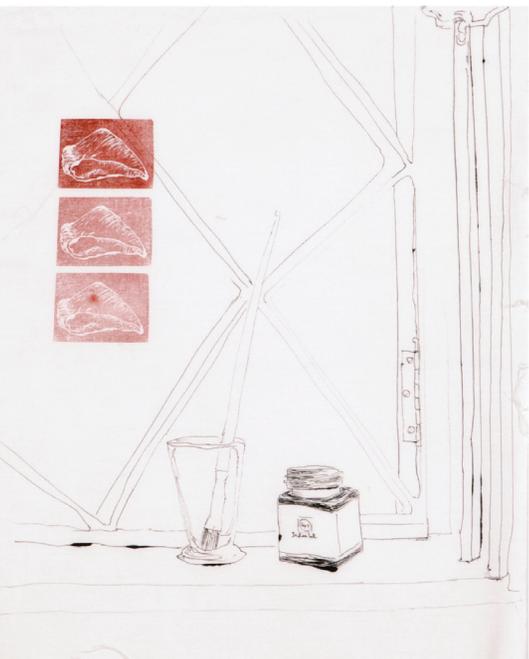


imagem 15



imagem 16



imagem 17



imagem 18



imagem 19



imagem 20



imagem 21



imagem 22



imagem 23



Imagem 24



imagem 25



imagem 26

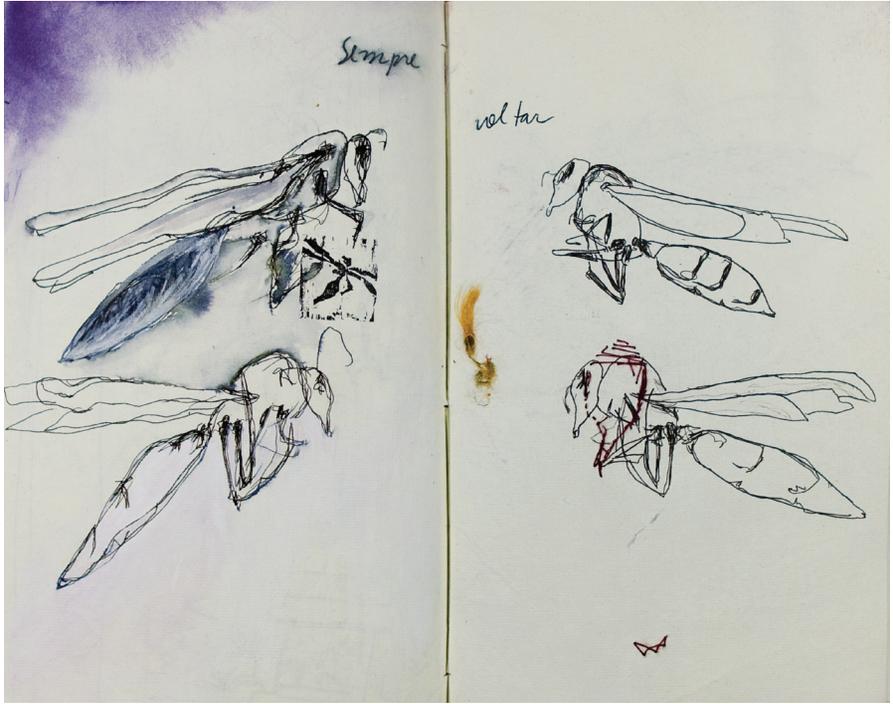


imagem 27

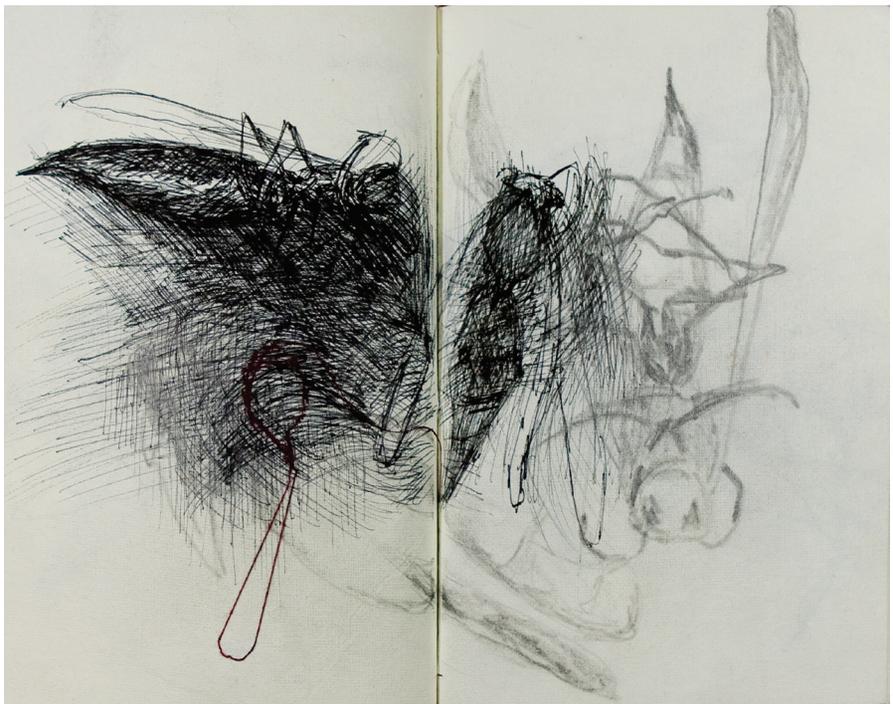


imagem 28



imagem 29



imagem 30

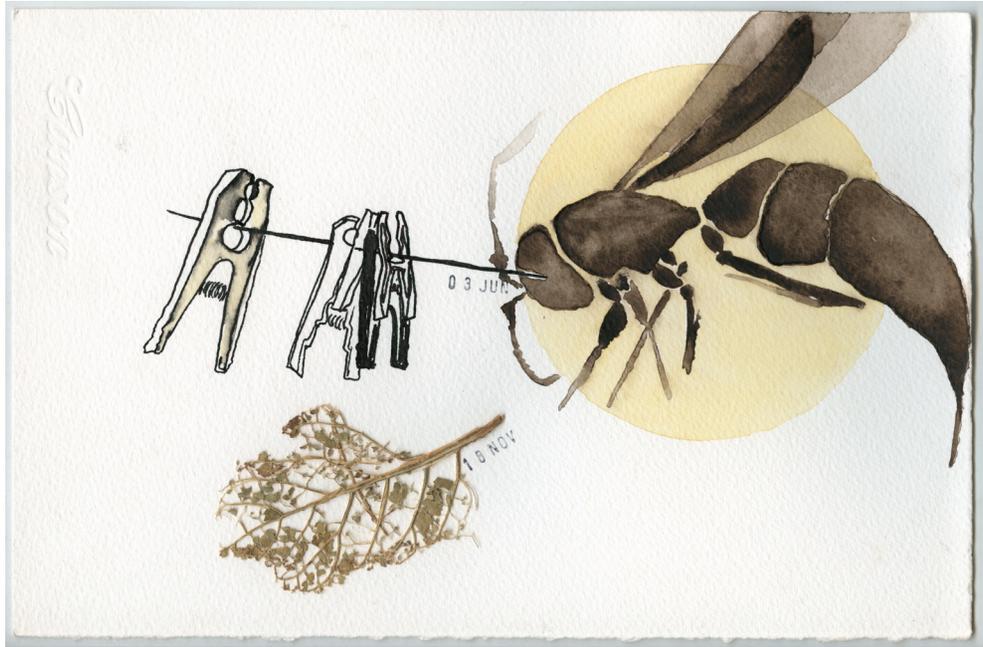


imagem 31

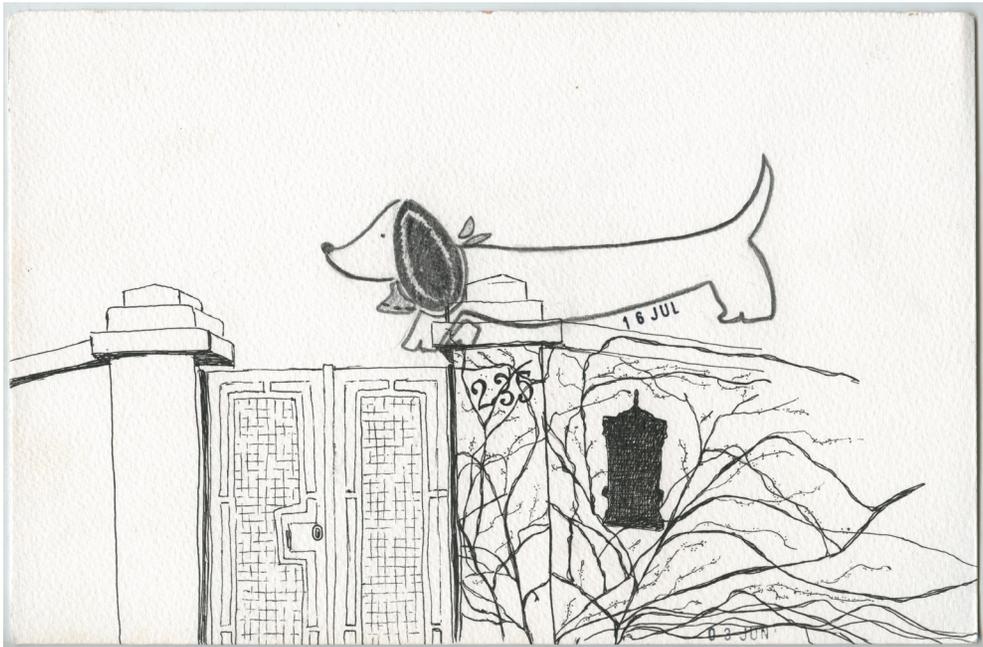


imagem 32



imagem 33



imagem 34

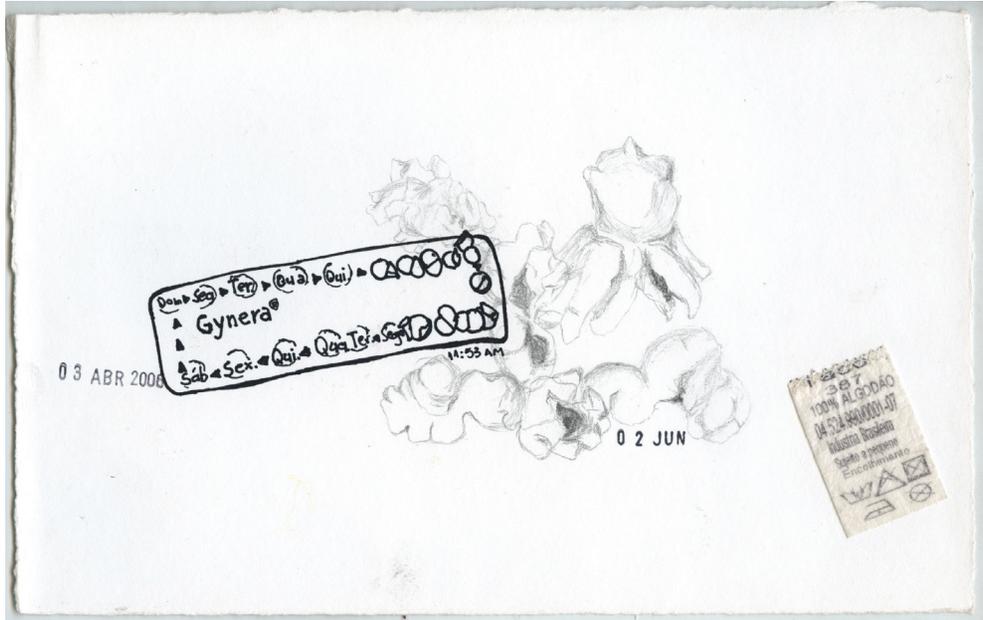


imagem 35

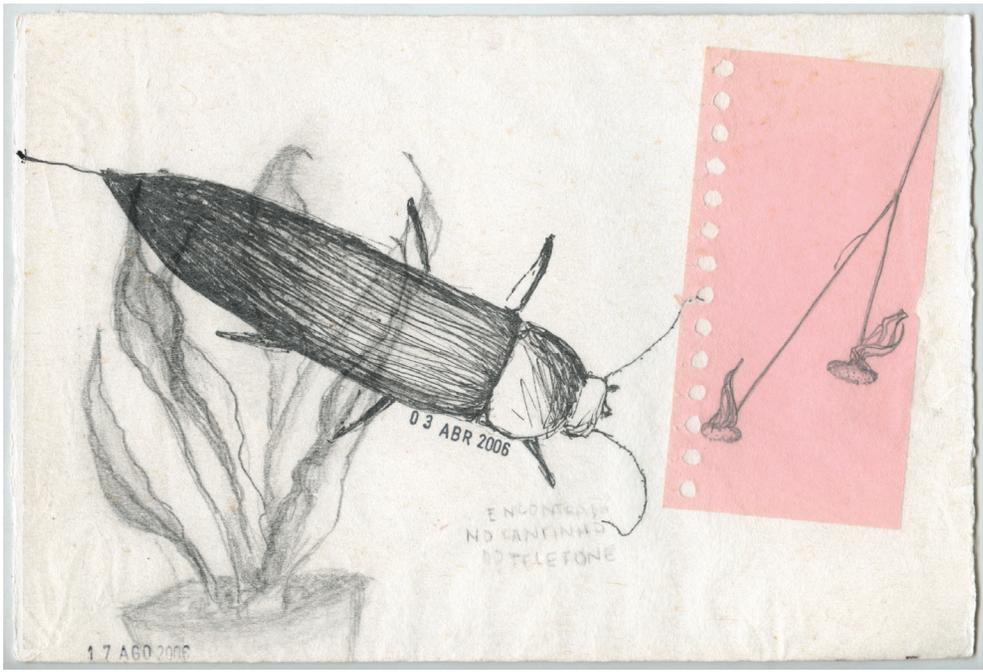


imagem 36

Cada Lugar

Exposição realizada na Galeria de Artes da Unicamp

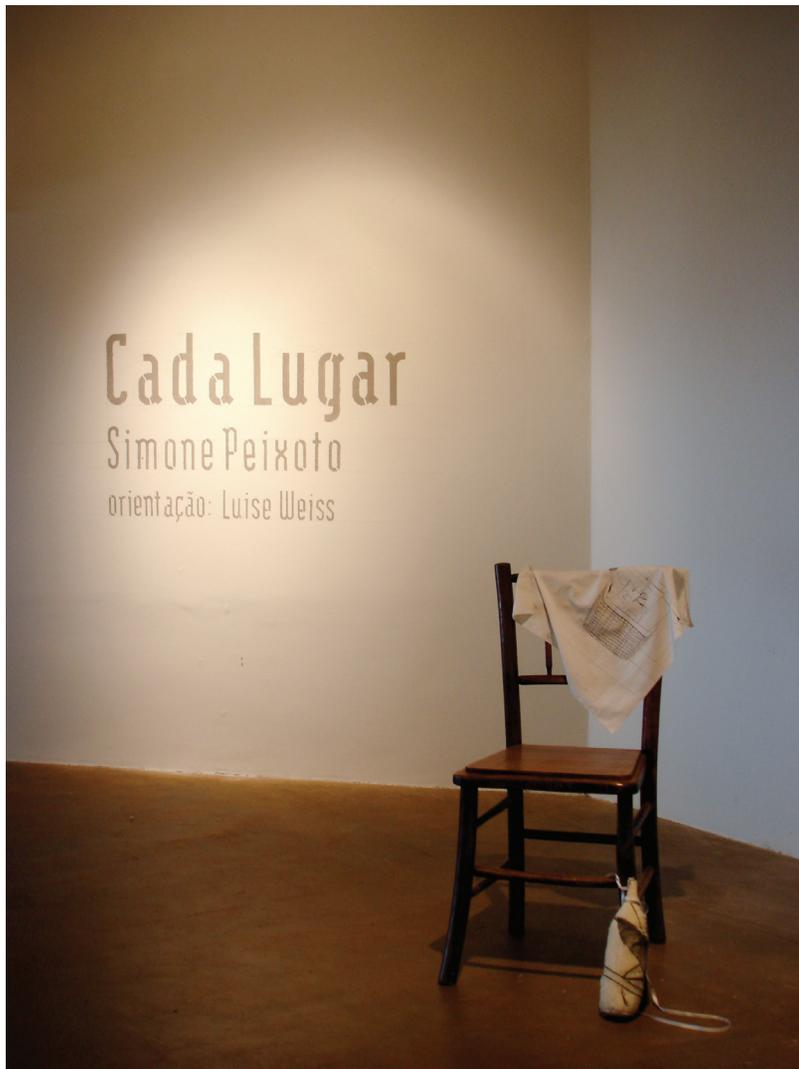


imagem 37



imagem 38



imagem 39



imagem 40



imagem 41



imagem 42