

Do Interno no tempo

Dália Rosenthal

UNICAMP

Fevereiro de 2010

Dália Rosenthal

Do Interno no tempo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Regina Johas

UNICAMP

Fevereiro de 2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Rosenthal, Dália.

R727d Do interno no tempo. / Dália Rosenthal. – Campinas, SP:
[s.n.], 2010.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Regina Helena Pereira Johas.

Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Arte Contemporânea. 2. Fotografia. 3. Vídeo Arte.

4. História da Arte. I. Johas, Regina Helena Pereira.

II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Internal on time."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Contemporary Arts ; Photography ;
Art video ; Art History.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Regina Helena Pereira Johas.

Prof. Dr. Hugo Fortes.

Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand.

Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.

Prof^a. Dr^a. Christina Rizzi.

Data da defesa: 04-02-2010

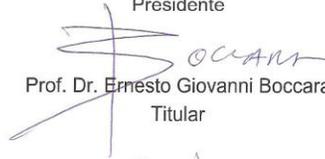
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Dalia Rosenthal - RA 985475 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Regina Helena Pereira Johas
Presidente



Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara
Titular



Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior
Titular



Profa. Dra. Maria Christina de Souza Lima Rizzi
Titular



Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand
Titular

Resumo

A Tese de doutoramento em Poéticas Visuais intitulada **Do interno no tempo** apresenta 8 conjuntos de trabalhos realizados entre os anos de 2007 e 2009. As séries **Paisagem de Contagem, UM, Travessia, Horizontes, Broto, Estâncias, Crepúsculos e Madonas** investigam por meio da fotografia, do vídeo e da pintura, a paisagem sob três eixos principais: internalidade, substancialidade e percepção temporal. Como linha de base, as obras produzidas buscam trabalhar com a idéia de um registro visual da paisagem externa pela lente interna ao tempo do vivido aqui investigado nas naturezas de sua formação e organização visual. Este trabalho está organizado em três partes ATO I, ENTREATOS E ATO II que se afirmam como núcleos de conhecimento complementares: Em **Ato I**, o *núcleo visual* é exposto em grupos de imagens que revelam as obras aqui produzidas nas séries de trabalhos indicados. Em **ENTREATOS** exponho meus diários pessoais de criação na intenção de **tornar visível os alicerces internos** que compõem cada concepção. Já em **Ato II** apresento o *núcleo teórico reflexivo* que se organiza *a partir* de cada trabalho. Neste os autores e artistas escolhidos para construção do corpo teórico objetivam explicitar os trilhos por onde cada trabalho caminhou para tecer em conjunto a malha reflexiva que permeia o olhar criador.

Abstract

The PhD thesis in Visual Poetics entitled **The Internal of Time** has 8 sets of work undertaken between the years 2007 and 2009. The series Contagem Landscape, UM, Crossing, Horizons, Broto, Estancias, Sunsets and Madonnas investigate through photography, video and painting the landscape in three main areas: internality, substantiality and time perception. As the baseline, these works seek the idea of a visual record of the external landscape through the inner lens of the time lived, here investigated in the nature of their visual creation and organization. This work is organized in three parts: ACT I, ENTRACTE and ACT II, which claim to be complementary knowledge centers: In **Act I**, the visual center is shown in groups of images that reveal the series of works displayed. In **Entracte** I expose my personal diaries with the intention of making visible the internal foundations that make up each conception. In **Act II** I present the reflexive theoretical center that is constructed from each work. The authors and artists chosen for the theoretical framework aim to show the path that each work walked through and collectively they create the reflexive fabric that permeates the creator's eye.

Agradecimentos

Grata a minha orientadora querida pelo acompanhamento atento, presente e carinhoso. Aos professores da Universidade de São Paulo; UNICAMP e membros da banca: Ernesto Giovanni Boccara, Alice K, Hugo Fortes, Lorenzo Mammì, Hermes Renato, Christina Rizzi e Carlos Alberto Fajardo. Aos amigos queridos, aos meus pais e irmãos Marcos, Daisy, Benjamin e Nelson, ao Pedro e à Clara, a família nova, Iza, Mauro, Dan, Paulo e Thiago, familiares e grupos de trabalho que direta ou indiretamente colaboraram para que esta pesquisa pudesse existir.

Foram muitos os que cooperaram nesta jornada. Citar nomes é sempre um pouco injusto, pois a memória material é inferior à imaterial. Estas vidas estão no meu coração e dirijo neste momento um olhar sincero de gratidão e reverência por terem acolhido a esta tarefa com amor e companheirismo. Algumas estão ao meu lado agora, outras estão ao meu lado para sempre mesmo que não possamos mais nos ver, há as que já passaram pela Terra e aquelas que nunca pude encontrar, apenas sentir. A presença da União nos integra.

Ao Único e a todos os que fizeram parte desta marcha agradeço sinceramente. Obrigada.

Para o Mar

Sumário

- 1.0 Apresentação-----PG 19

ATO I

- Paisagem de Contagem-----PG 31
- UM -----PG 47
- Broto-----PG 57
- Horizontes-----PG 81
- Estâncias-----PG 95
- Madonas-----PG 109

ENTREATOS

- 3.0 Das Formações-----PG
121

ATO II

- 2.0 Substancialidade e Paisagem: diálogos com a experiência interna -----PG
177
- Notas -----PG
253
- Bibliografia-----PG
283
- Anexo - Vídeos Travessia e Crepúsculos -----PG
297

1.0 Apresentação

A Tese **Do Interno no tempo** apresenta 8 conjuntos de trabalhos realizados entre os anos de 2007 e 2009. As séries **Paisagem de Contagem, UM, Travessia, Horizontes, Broto, Estâncias, Crepúsculos e Madonas** investigam, por meio da fotografia, do vídeo, do desenho e da pintura, a paisagem sob dois focos principais: substancialidade e percepção temporal.

O corpo deste doutoramento é composto de três partes as quais nomeio como **ATO I, ENTREATOS e ATO II**.

Em **Ato I**, o *núcleo visual* é exposto em grupos de imagens que revelam as obras aqui produzidas nas séries de trabalhos indicados.

Em **ENTREATOS** exponho meus diários pessoais de criação na intenção de *tornar visível os alicerces internos* que compõem cada concepção. Já em **Ato II** apresento o *núcleo teórico reflexivo* que se organiza a partir de cada trabalho.

Ato I, ENTRATOS e Ato II são núcleos complementares. Nestes, imagem e texto buscam integrar-se para formação de uma unidade que assume a própria tese como também esta uma obra artística. Este posicionamento vai de encontro a minha visão como artista pesquisadora de que o artista, ao se debruçar sobre sua própria obra para criação de uma pesquisa acadêmica em Artes na linhagem das Poéticas Visuais, precisa encontrar um formato que afirme o processo de criação das obras como parte fundamental da pesquisa, assim como sua resultante ou os trabalhos como o eixo fundamental sobre o qual o discurso se organiza.

Assim, durante o período de manufatura desta pesquisa mergulhei em uma densa reflexão de como seria o formato ideal que proporcionasse uma tese coesa com o processo de construção que envolve os trabalhos.

Observando o movimento de criação de períodos anteriores percebi uma ordem recorrente sobre a qual se organiza meu processo de criação como artista e como pesquisador: esta parte de uma observação imagética do mundo que se filtra nos diários para em seguida se agregar ao conhecimento formal selecionando o que lhe faz sentido sob o ponto de vista interior de cada obra. Desta forma decidi-me por tornar aparente esta ordem natural no corpo da tese e a início com **ATO I** no qual apresento as obras em primeiro instante sem a companhia do texto.

Interessa-me que o leitor mergulhe nas imagens de cada trabalho e extraia de cada uma e do conjunto sua própria percepção nascente do encontro visual. Cada obra tem seu espaço para falar por si antes que se fale por elas.

A proximidade entre *arte e vida* comum a outros artistas contemporâneos é um dado importante em meu trabalho. Neste sentido os diários de artista sempre atuaram como uma documentação sobre a qual me debrucei durante minhas pesquisas. Acredito que pela fala natural e profundamente pessoal que cada diário apresenta é possível acessar uma identidade que se aproxima da fonte misteriosa sobre a qual nasce a produção de um artista assim como de aspectos essenciais a sua criação.

Durante o processo de construção da tese pude investigar meus diários de trabalho e perceber, na construção dos textos, um arquivo material que tocava com transparência as nascentes imanentes de cada criação. Estas reflexões são expostas pela primeira vez em **ATO II**; no capítulo **Das Formações - Diários de trabalho: 2005 a 2009**. Neste proponho um núcleo *teórico-poético* no qual textos pessoais de reflexão e formação produzidos durante este período foram editados e reorganizados para criação de um espaço reflexivo que ancore um acervo de apontamentos reveladores das matrizes formativas ao ato criador. Os apontamentos aqui

selecionados dizem respeito diretamente às obras presentes e dirigem-se a um encontro com o *tempo interior* de cada trabalho; alguns trechos nasceram *anos* antes de cada obra.

A opção por expor meus diários pessoais como parte do material aqui apresentado fundamenta-se na validade destes escritos como um espaço pertencente a cada obra. Estas não poderiam existir se não fosse o filtro reflexivo que os diários possibilitam ao meu olhar para o mundo exterior. Um filtro que purifica a vida de seus excessos e oferece um *caldo essencial* proveniente das experiências vivenciadas e que age como um alimento vivo e produtivo para a elaboração das obras.

Por fim, O Capítulo **Substancialidade e paisagem: diálogos com a experiência interna** investiga os principais conceitos e referências que caminham em parceria às obras produzidas. O texto organiza-se como um diálogo entre a teoria e o processo de construção das obras e objetiva explicitar como me movimento entre estes dois pólos como pesquisador. Aqui, o corpo teórico se dirige ao conhecimento para a formação da visualidade. As notas oferecem ao leitor não apenas as referências bibliográficas, mas também comentários, conceituações e textos que são considerados essenciais e objetivam colaborar na mediação dos trabalhos.

Como linha de base, as obras produzidas na tese ***Do Interno no tempo*** buscam trabalhar com a idéia de um registro da passagem externa pela lente interna ao tempo do vivido. Sob o olhar da internalidade percebo como artista um tempo que se agrega ao fluxo do contínuo, mas permanece em proximidade com outro núcleo temporal aqui investigado nas naturezas de sua formação e organização visual. Assim, não há uma intenção de oferecer um estudo físico ou filosófico sobre os conceitos de tempo ou de interioridade, mas sim uma aproximação poética a estes por meio da observação da paisagem, da natureza e do próprio conhecimento. Desta forma, os autores e artistas escolhidos explicitam os trilhos por onde cada trabalho caminhou para tecer em conjunto a malha reflexiva que permeia o olhar criador.

ATO I

Paisagem de Contagem

Série Paisagem de Contagem, *Lázaro (I)* Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 12 imagens de 25x35 cm cada, 2007-2009.

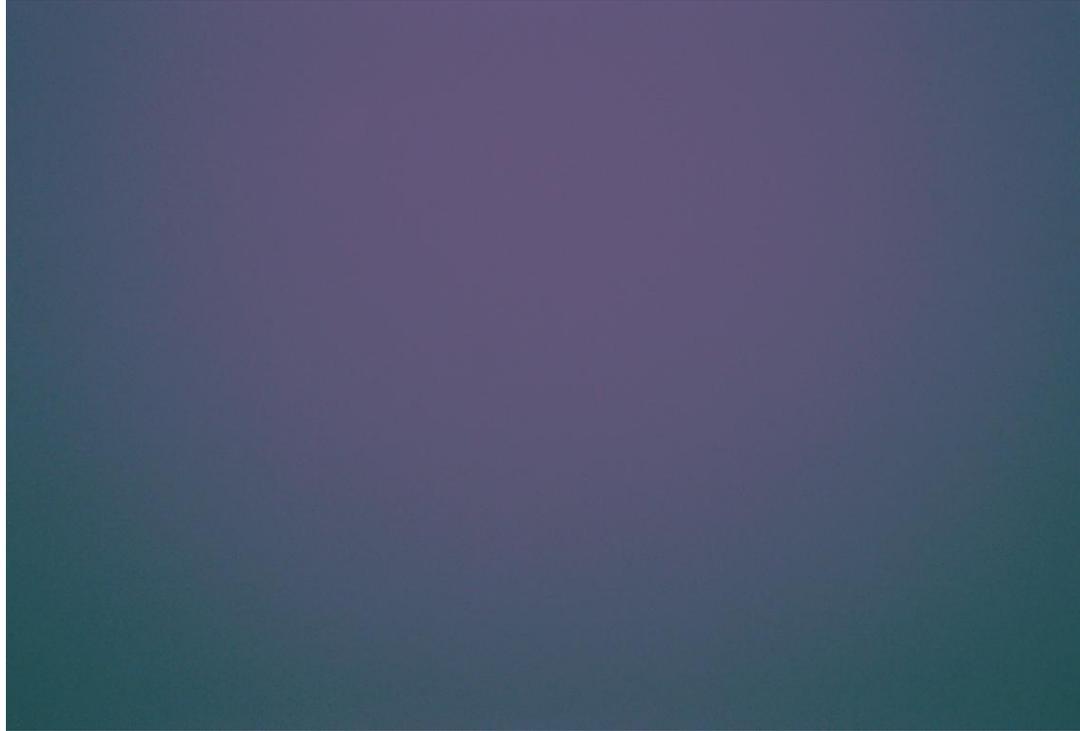


Série Paisagem de Contagem, Lázaro (II), Detalhe, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 12 imagens de 25x 35 cm cada, 2007-2009.

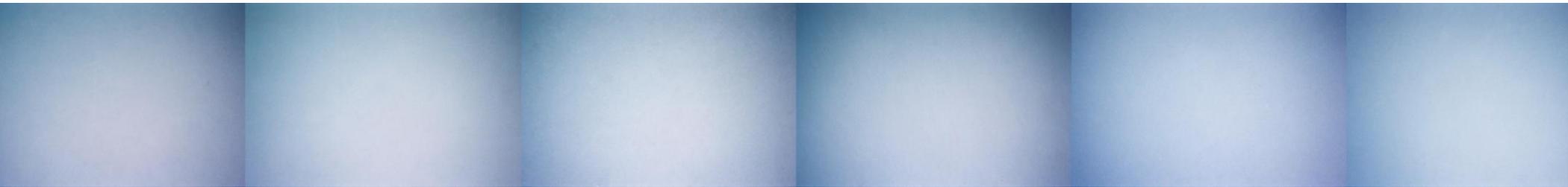


Série Paisagem de Contagem, Lázaro (III), Detalhe, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 12 imagens de 25x 35 cm cada, 2007-2009.

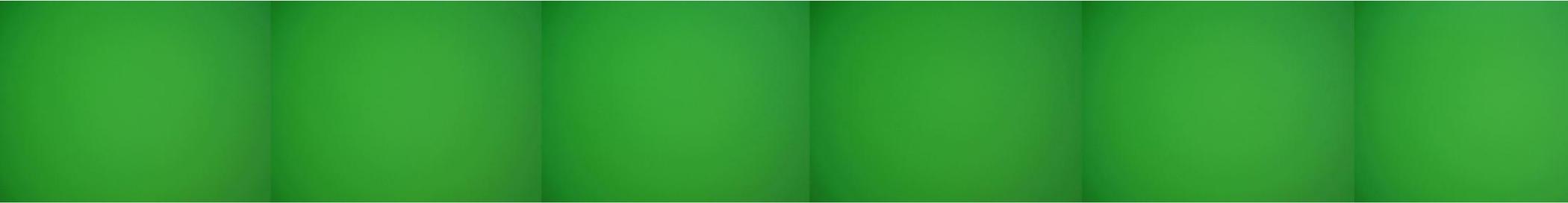
Série Paisagem de Contagem, Lázaro (III), Detalhe, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 12 imagens de 25x 35 cm cada, 2007-2009.



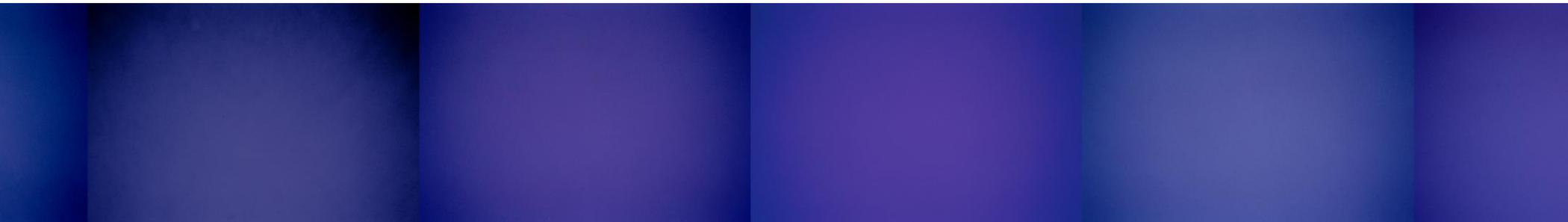
Série Paisagem de Contagem, Santiago (I), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 12 imagens de 40x 60 cm cada, 2007-2009.



Série Paisagem de Contagem, Santiago (II), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 12 imagens de 40x 60 cm cada, 2007-2009.



Série Paisagem de Contagem, Santiago (III), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 12 imagens de 25x 35 cm cada, 2007-2009.



UM

Série UM, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 40 x 60 cm, 2007-2009.



Série UM, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 40 x 60 cm, 2007 – 2009.



Série UM, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 40 x 60 cm, 2007 – 2009.

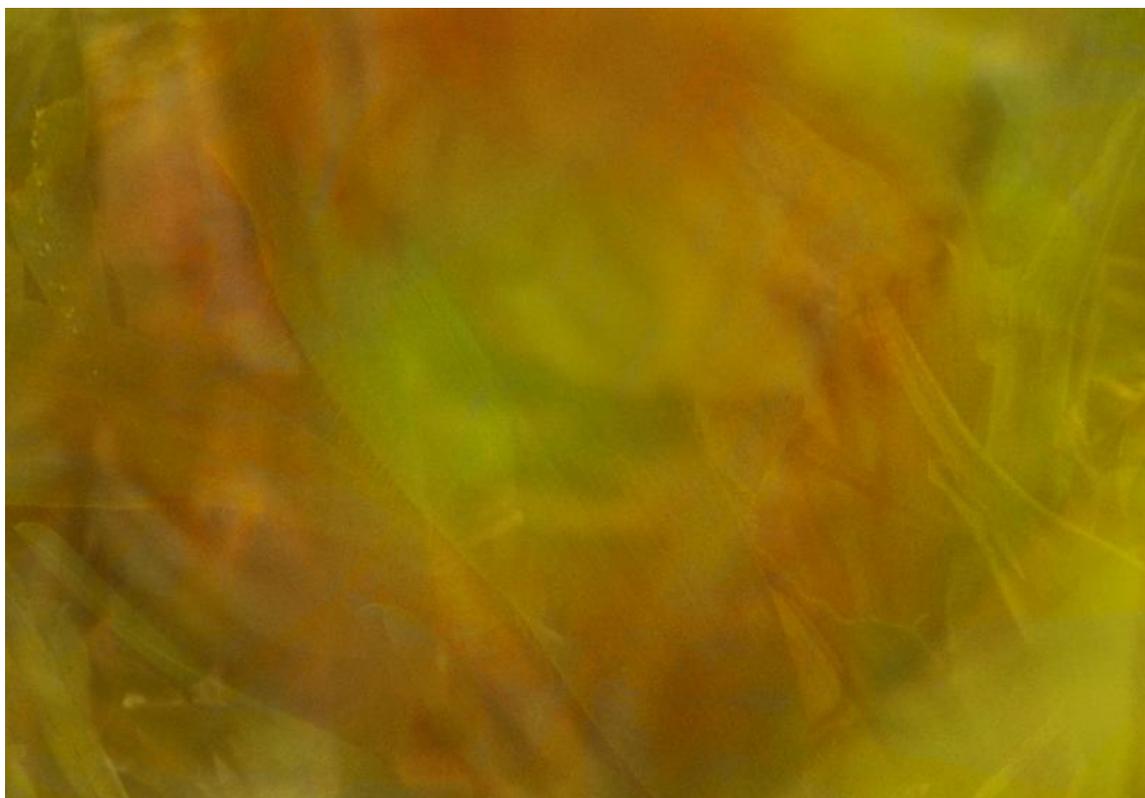


Série UM, (Montagem), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 7 imagens de 40 x 60 cm (280 cm), 2007 – 2009.

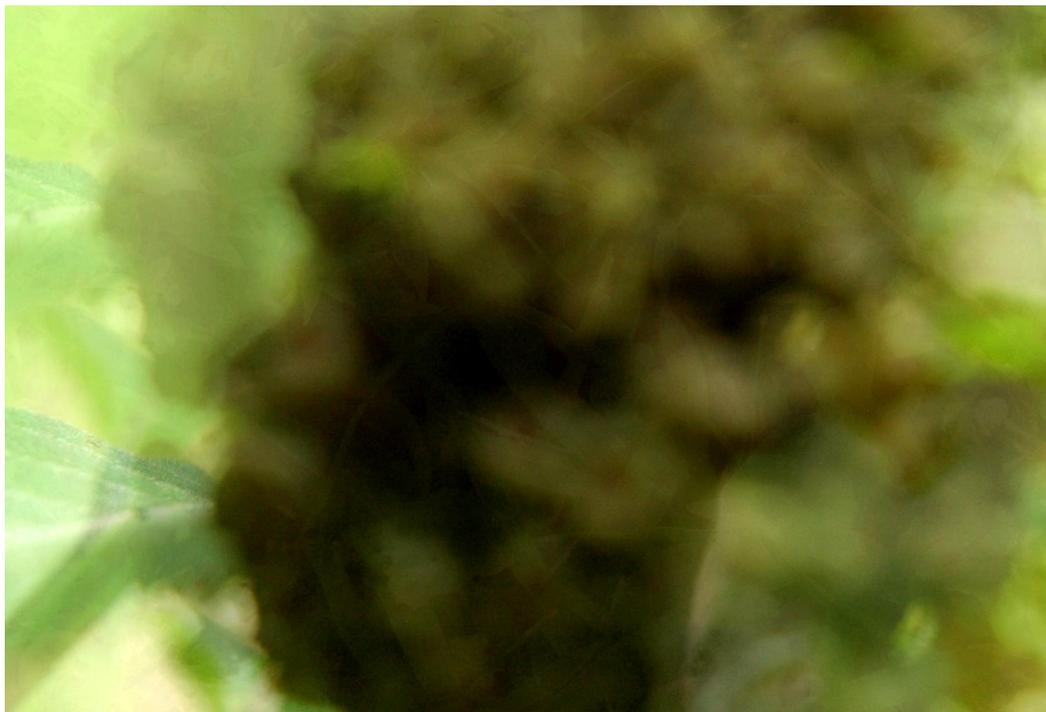


Broto

Série Broto (I), Impressão Fotográfica adesivada em PVC ,100 x 150 cm, 2007.



Série Broto (II), Impressão Fotográfica adesivada em PVC ,100 x 150 cm, 2007.



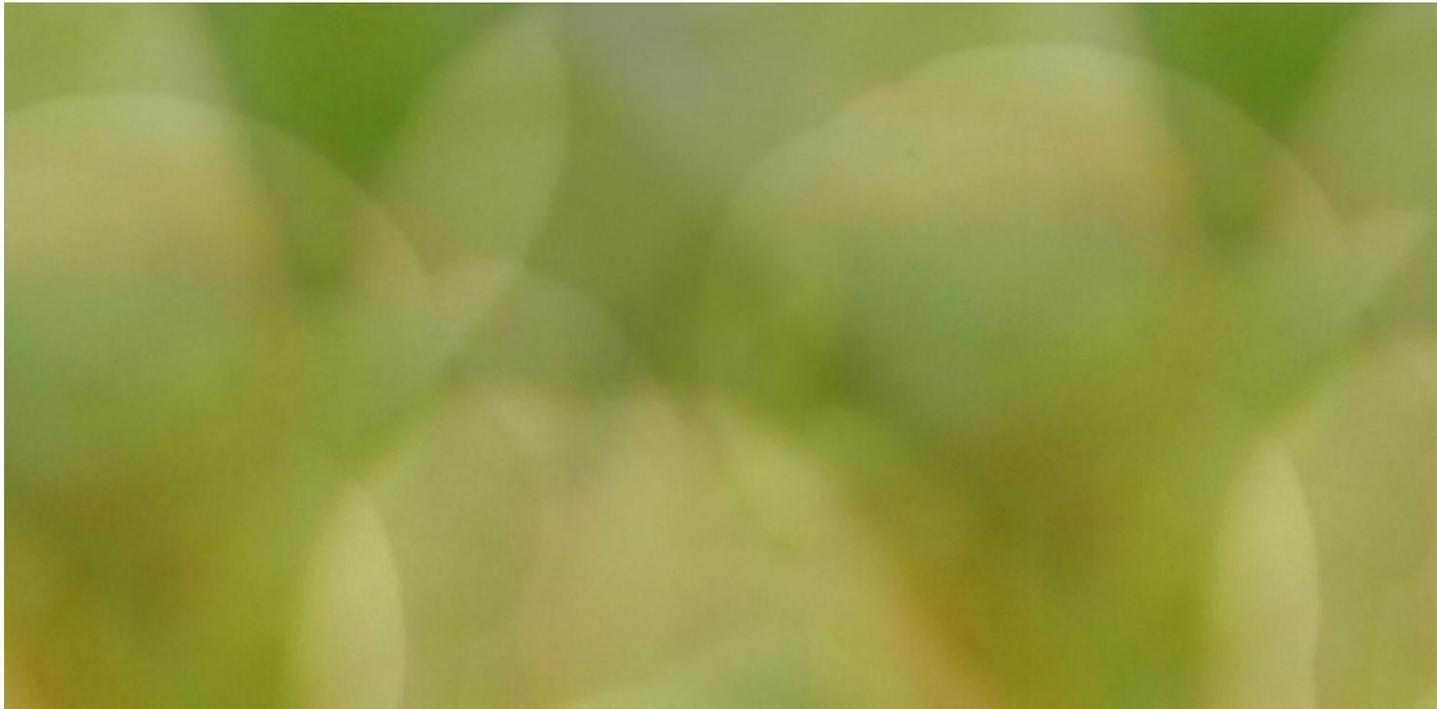
Série Broto (III), Impressão Fotográfica adesivada em PVC ,100 x 150 cm, 2007.



Série Broto (IV), Impressão Fotográfica adesivada em PVC ,100 x 150 cm, 2007.



Série Broto (V), Impressão Fotográfica adesivada em PVC ,100 x 150 cm, 2007.



Série Broto (VI), Impressão Fotográfica adesivada em PVC , 60 x 120 cm, 2009.



Série Broto (VII), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 45 x 65 cm, 2009.



Série Broto (VIII), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 45 x 85 cm, 2009.



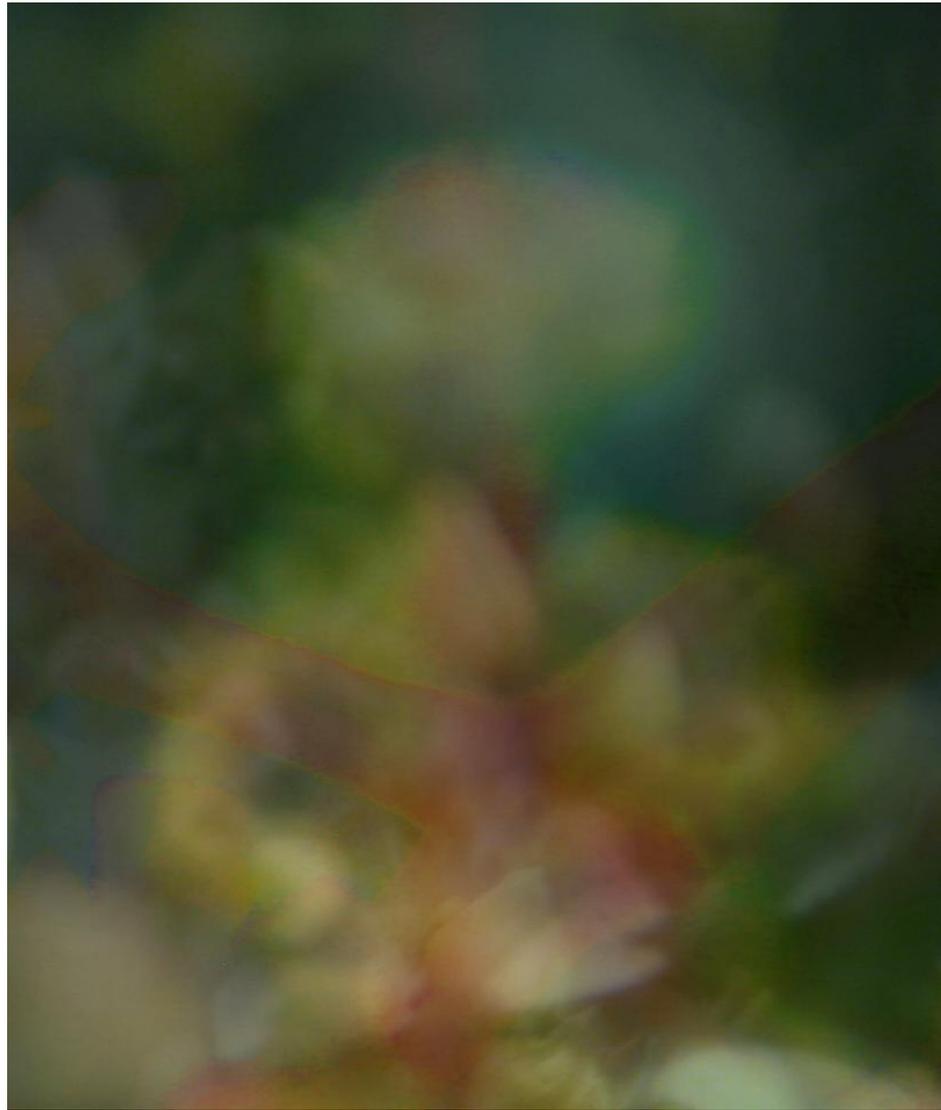
Série Broto (IX), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 45 x 55 cm, 2009.



Série Broto (X), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 60 x 60 cm , 2009.



Série Broto (XI), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 60 x 60 cm , 2009.



Horizontes

Série Horizontes (I), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 100 x 150 cm, 2008-2009.



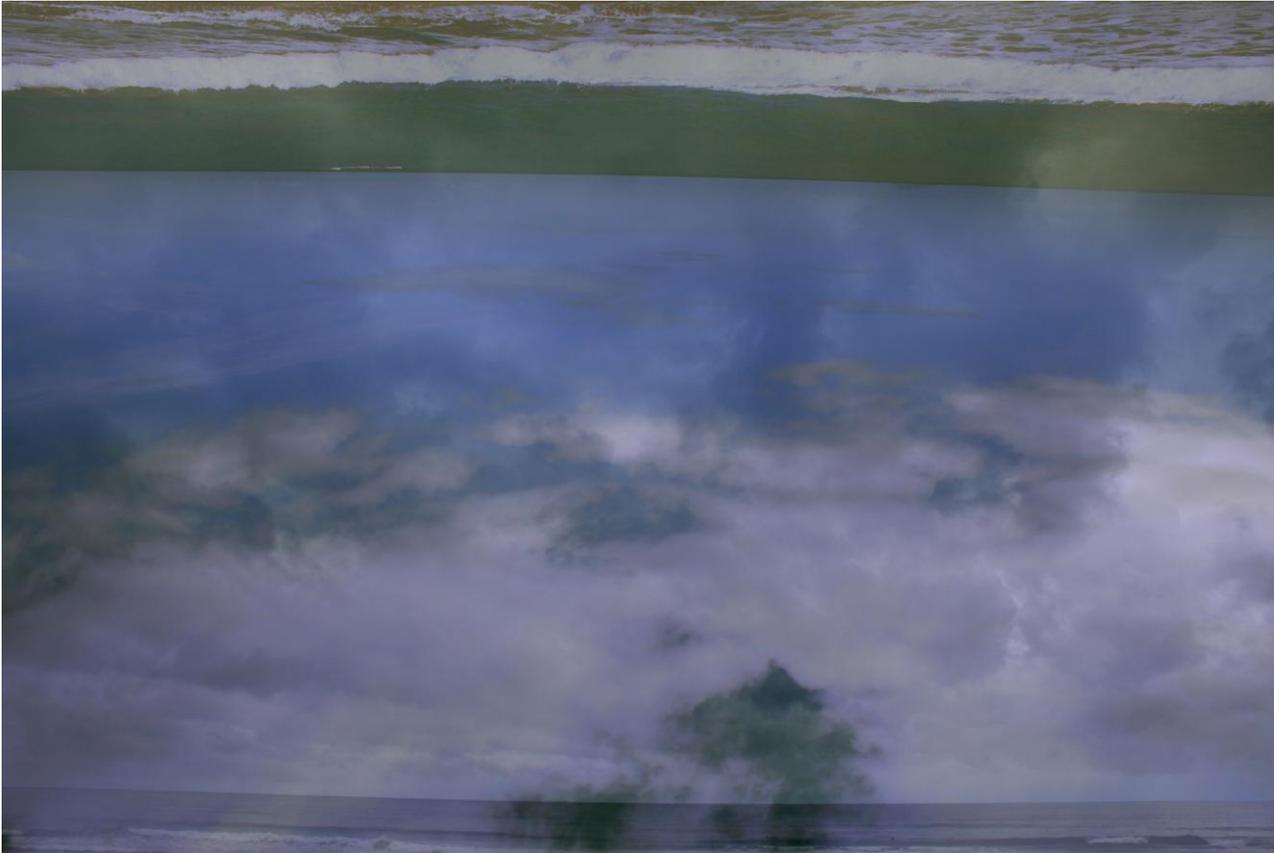
Série Horizontes (II), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 100 x 150 cm, 2008-2009.



Série Horizontes (III), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 100 x 170 cm, 2008-2009.



Série Horizontes (IV), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 100 x 150 cm, 2008-2009.



Série Horizontes (V), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 100 x 150 cm, 2008-2009.



Série Horizontes (VI), Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 100 x 150 cm, 2008-2009.



Estâncias

Série Estâncias, Céu de Abril, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 30 x 400 cm, 2007-09.



Série Estâncias, *Maré*, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 50 x 400 cm, 2007-09.



Série Estâncias, *Boa Vista*, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 50 x 400 cm, 2007-09.



Série Estâncias, *Alba*, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 30 x 450 cm, 2007-09.

Série Estâncias, Noite, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 30 x 450 cm, 2007-09.



Série Estâncias, Aurora, Impressão Fotográfica adesivada em PVC, 50 x 350 cm, 2007-09.

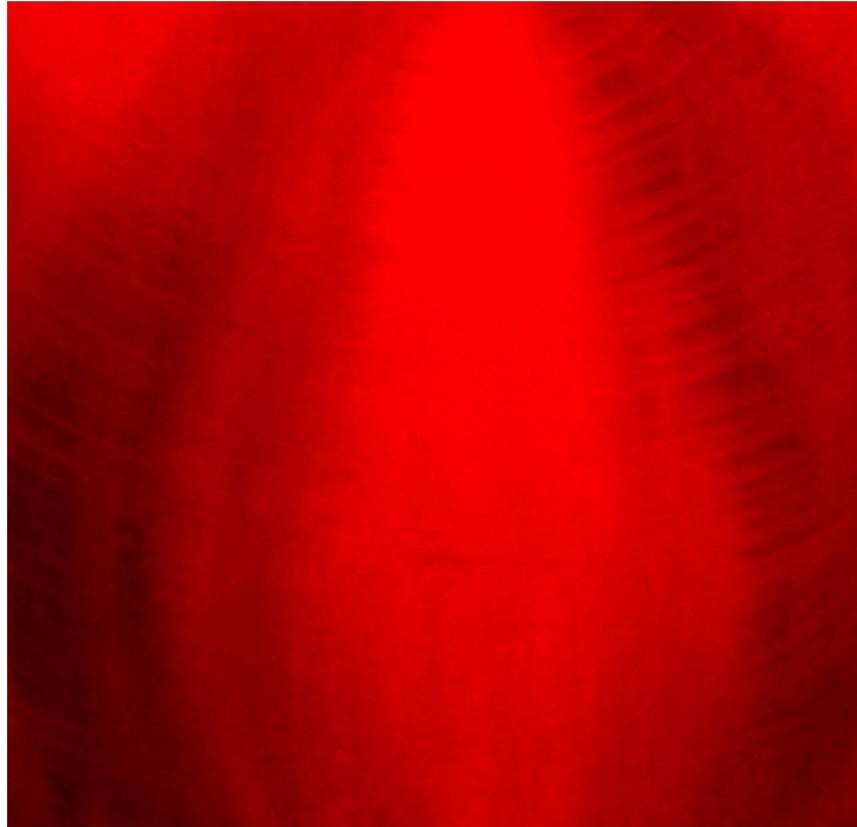


Madonas

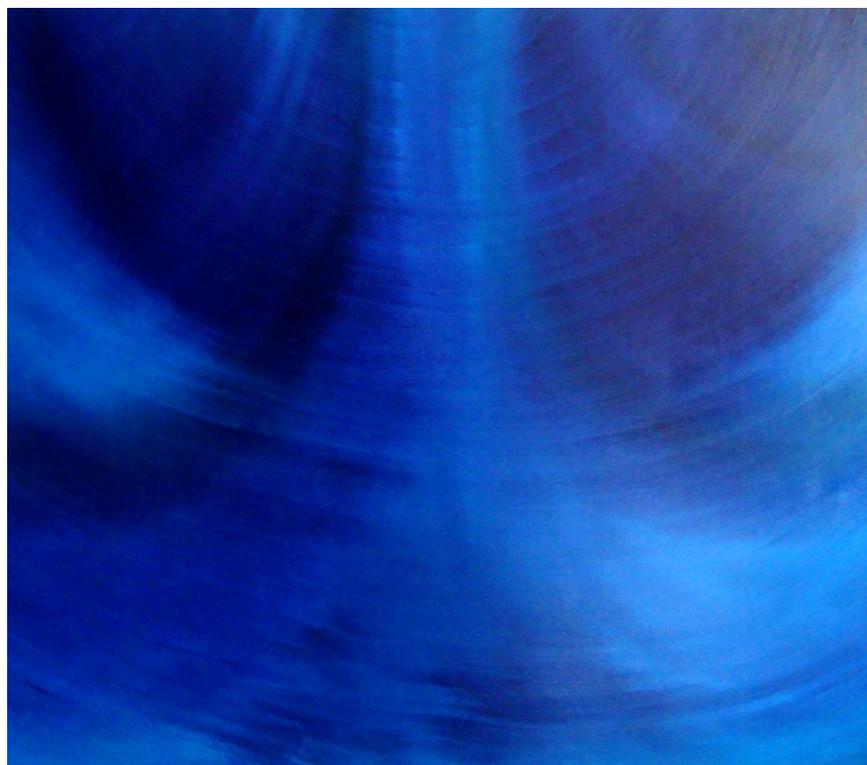
Série Madona (I), Óleo sobre tela, 140 x 140 cm, 2008.



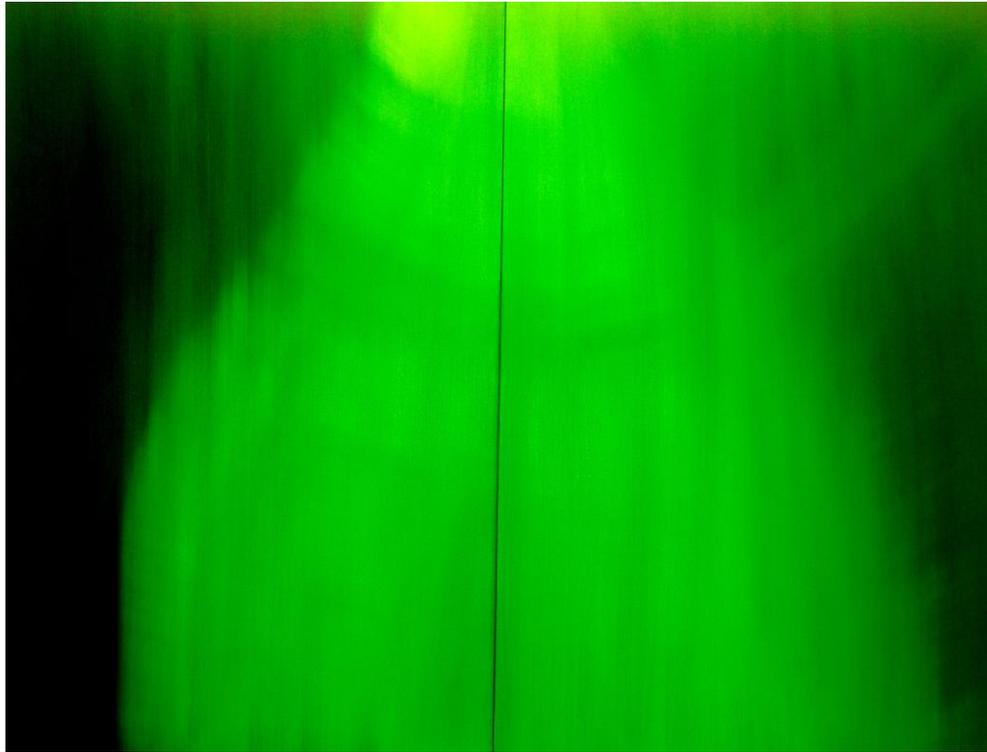
Série Madonas(II) , Óleo sobre tela, 140 x 140 cm, 2008.



Série Madonas (III), Óleo sobre tela, 140 x 140 cm, 2008.



Série Madonas (IV), Óleo sobre tela, 140 x 170 cm, 2008.



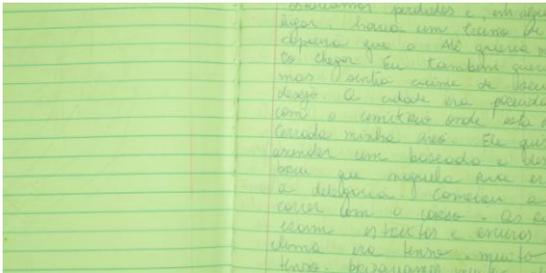
Série Madonas (PIII), Tinta Óleo sobre papel, 40 x 60 cm, 2008.



ENTREATOS

2.0 Das Formações

[Diários de trabalho] 2005-2009



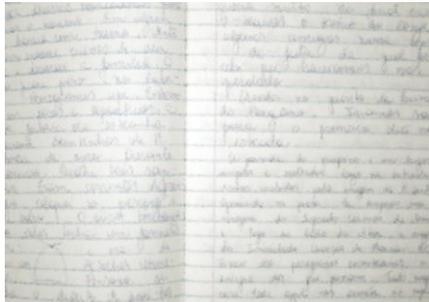
27/12/2005

Do Eterno e do tempo

Hoje, enquanto desenhava, pensei sobre o que estou realmente buscando nestes trabalhos e cheguei neste diálogo entre Eterno e tempo: O tempo aqui colocado se refere ao tempo como medida do interno, o devir como estado de permanência. Já do Eterno busca-se o que seria absoluto neste devir. Tangência que nos possibilitaria a experiência una com o estar; e assim; neste momento; Eterno e devir se uniriam em uma experiência do todo por meio da *presença interior*. O Eterno está para o devir assim como o peregrino está para a paisagem, como o nome para a alma.

Da natureza e da mente e da idealização da natureza:

A natureza se apresenta de uma forma e é apreendida pelo ser humano de outra. Na impossibilidade de ver o todo, as manifestações de um Ser são apreendidas com limitação.



Beuys¹ já colocava: "A mente é muito mais do que o pensamento. Ainda não acessamos a mente, assim como não acessamos a arte"².

Assim é também a nossa relação com a realidade.

Então na cor, há o fluido e o bloco. Ou seja, o que se transforma em camadas e o que passa a ser condensado em blocos de realidade. Temos então um bloco de céu, de sol, de mata e linhas que buscam escalar em parceria com as camadas de luz, as montanhas internas.



Para encontrar o que?

O que estaria além delas?

Eterno tatear.

A contemplação, a repetição, a ordenação e re-ordenação são as únicas formas possíveis de apreensão e ainda, somente se colocadas no campo da ação. E o que é a ação?

O fragmento que permanece.



12/01/2006

Objeto, tema, imagem ou o nome que se queira dar. A existência humana que passa pelo encontro com a experiência. A busca pela essencialidade da existência de uma montanha. Procuo na pintura a tangência entre passageiro e manifestação. **O instante que é.**

Da observação da paisagem:

Vejo na minha observação da paisagem ou da natureza uma tentativa de re-ordenação dos elementos constituintes transpostos para a linguagem da pintura. E o que seria da ordem do **Eterno** poderia ser compreendido como a estrutura geométrica presente por trás das manifestações. Desta forma céu, mar, montanha, poderiam ser apenas como blocos de cor, ou ainda como pura cor. E o orgânico, ou o passageiro na expressão "paisagem" entraria como linhas e planos ou ainda como "pura ação". Afinal o que é a linha na sua essencialidade?

Pura ação. Rastro do ser na passagem.

Para pensar - os 5 elementos constitutivos da ação pictórica:

- ritmo do traço - concentração das formas em massa - espaço - luz e sombra - cor



Como trabalhar com a essência? Procedimentos mínimos e unos?

Tentativa de participação na humildade limitada do olhar. **Movimentos:**

O correr dos lagos - O som do vôo do beija flor - O farfalhar dos galhos no vento - O canto do passarinho

O encontro das linhas. **Tessitura de diálogos.**

E os blocos de cor permanecem ali. Impassíveis, permanentes. **Serenos.**



Estudos de cor:

Cachoeira: Amarelo, dourado, azul profundo e magenta.

Trilha: Verdes, salmão, marrom e beijos.

A obra de arte deve ecoar para produzir ressonância na alma do expectador.

"Em geral a cor é por isso um meio que permite exercer uma influencia direta sobre a alma. A cor é o teclado. A alma, o piano com suas numerosas cordas. O artista é a mão que faz vibrar a alma humana através desta ou daquela tecla³".



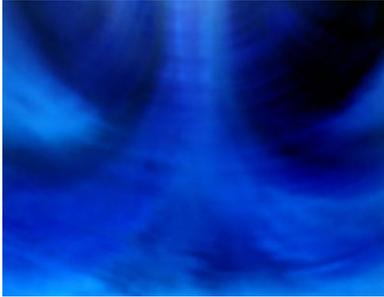
Kandinsky⁴ considerava a pintura como algo espiritual.

Algo que ultrapassa a expressão lógica e a percepção imediata: ele tentava descobrir no que constitui **a coesão interna do mundo**.

Eu procuro pelas montanhas internas aos corpos. O que move a subida da montanha? Que espaço é este que existe além das montanhas? What is the city over the mountains? Como coloca Eliot. Que cidade é esta que se ergue para além das montanhas?

Qual a função da criação? Kandinsky coloca que estas imagens produzidas fariam vibrar a alma humana daquele que com elas se encontrassem.

Alba: Quando a nevoa toma conta de tudo, a paisagem se rende ao branco. Ela vem lenta e imponente, tocando a terra com sua alva majestade. E vai penetrando pela mata. Preenchendo o que era cor com sua camada de presença. E quando se vai. Também elegante, **SE** espalha. Como o sopro de uma deusa. Não deixa nenhum rastro de sua passagem. Então, me pergunto: para onde vai a paisagem quando a névoa cai? Quando branco toma conta de tudo, para onde vão as cores?



Sobre o olhar:

Há uma primeira observação que segue a própria observação. Como um prolongamento da observação. E ela se prolonga para dentro do olho como uma linha que ao atravessar determinado portal fica transparente. A observação continua a atuar no interno transpassando os órgãos e toda a constituição material. Como uma onda sonora. Como uma pedra atirada ao lago. A observação cria novos movimentos quando os olhos se fecham e redesenha-nos internamente. Como uma planta. Como tudo que vive nesta Terra. Cada linha do mundo se encontra com as linhas internas do ser. E se reconhecem. Espelho dos espelhos. Que tudo transforma. Que tudo sutiliza. A pintura é pura iniciação.

Sobre a paisagem:

Há dois tipos de paisagem, a paisagem humana e a paisagem natureza. Quando as duas se encontram se faz a grande obra. O caminho para o conhecimento maior. Há dois tipos de paisagem. Das duas, recolho fragmentos para tornar-me verbo.

Aquele que escuta o Canto se levanta. E dança.



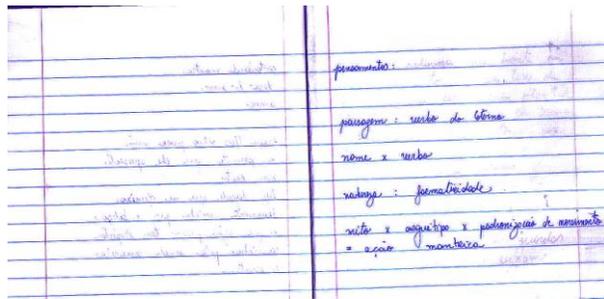
Sobre Broto :

O único é o caminho. A sobreposição leva a uma idéia de cegueira pelo excesso de luz. Ambos levam ao mesmo lugar? Vejo as folhas verdes cobertas com a luz amarelada do final de tarde. No alto das copas. Dançam inocentes com o vento. Inocentes da passagem. Felizes em seus presentes. Não existem outros tempos verbais para as folhas. Uma folha não titubeia. É inteira. Do nascimento à morte.

Uma folha é o puro amor que tanto procuramos.

A pergunta maior que me faço hoje é: Quais são os padrões visuais de eternidade na passagem? Ou na paisagem? Do ponto de vista da percepção, do sutil ou do sensorial. Como é possível apresentar na visualidade padrões de cor, forma ou som que permaneçam? Em primeiro lugar, é preciso perguntar o que é a passagem?

Das cores à Cor. Das formas à unidade. Do Som ao verbo. Da Paisagem à eternidade



São João da Cruz trabalha com a idéia de um Deus que se esconde. Beuys nos diz: "Tornai produtivos os segredos". A idéia de uma eternidade não apenas reconhecível e reproduzível vai além com Beuys, que se propõe a torná-la produtiva. É possível acionar o eterno presente tanto na natureza (paisagem natural) quanto no humano (paisagem humana). Para isso existem

caminhos. Existe uma metodologia de acesso e ação que vem sendo passada de artista para artista segundo uma certa linhagem: Leonardo, Kandinsky, Beuys, Klein⁵.

Kandinsky: "nada é menos que a projeção de estados de alma subjetivos. O som do eterno é objetivo e atravessa a alma temporal e subjetiva do artista."

"Verbo, esposo meu, mostra-me o lugar onde estás escondido".

São João da Cruz



Sobre a cor:

Para Kandinsky uma cor pode ser dura ou macia; quente ou fria. Tudo depende do seu tom. É de tons semelhantes, das suas sobreposições, lutas e transformações que nasce o cosmos de tons; a obra, conforme a sua necessidade íntima. A cor não necessita de qualquer significado, qualquer caráter compreensível de expressão ou comunicação, mas; pelo contrário; como uma condição prévia de sua profundidade. Ela deve ser o produto e o objeto de uma **atitude meditativa**.

Vejo aqui novamente o caráter de ação na pintura. Da criação de um padrão ativo que se confronte com a cor. Na busca pela harmonia, há a violência.

Cor=som Ex. o som que escuto debaixo do mar. Som de que?

Escuto ao mundo ou a mim mesma?



Kandinsky vê o Eterno como algo objetivo. O que traduzo como forma sólida, padrões geométricos, verbo ou ação. Já a alma é vista como algo subjetivo relacionado com o devir humano.

Há então as seguintes possibilidades de trabalhos:

Paisagens mínimas. Paisagens particulares. Paisagens humanas.

Tudo o que se vê pode ser caracterizado como paisagem a partir da perspectiva do encontro entre espaço interno e externo. Toda paisagem poderia assim ser caracterizada como lugar, seja ela uma montanha ou uma flor. No momento do encontro; o lugar desperta o espaço.

Busco assim, por meio dos trabalhos, em diferentes linguagens, experienciar a paisagem para o despertar do espaço verdadeiro. Na idéia de verdade: o interno.

"Conduz-me do irreal ao real".



Observar por determinado ciclo, (dias, horas, minutos) plantas ou paisagens. Sobrepô-las, pareá-las ou colocá-las no programa de montagem de panorâmicas. Criação de um registro temporal no qual o que seria passageiro se torna uno. Relação **monista** com a realidade.

No caso da fotografia é possível sobrepor as plantas ou a paisagem a partir de diferentes pontos de vista. Todo no Um.

Ciclos: 30 dias, 7 dias, 1 dia, 1 hora, 30 segundos, 10 segundos, etc.

Paisagens internas: rios, lagoas, mar.

Ser o tempo que se conta.

Idéia do mantra, da repetição. *Transe pelo uno*. Sobreposição de encontros.

22/12/06



Nas pinturas, iniciei uma série de exercícios para ajudar-me neste processo. Se busco pelos espaços vibracionais ou formativos da vida é preciso que me encontre também neles.

Nos desenhos, percebo um espaço de unidade no qual as vibrações se fundem como explosões. Entretanto, embora aparentemente caótico, há uma harmonia organizadora que a tudo seleciona e ordena. Há raios luminosos que emanam das flores, da água, das plantas verdes, há uma *formatividade* geral que se ordena a partir de individualidades.

Nas fotografias começam a ser feitos os horizontes marítimos submersos com tempos de um minuto:

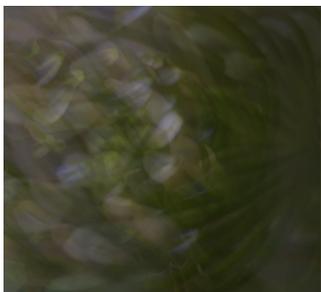
Ex:1 minuto = 60 segundos=12 imagens=1 para cada 5 segundos.

14/07



Os primeiros estudos das paisagens panorâmicas me agradaram muito. Parece realmente que começo a chegar num registro do próprio tempo e não mais dos espaços da paisagem. A paisagem passa a atuar como suporte de um espaço que estaria entre o interno e o tempo. Já nas fotografias de Broto, os campos são construídos a partir do excesso de sobreposições; criando assim uma experiência visual dimensional. As imagens buscam atravessar os mundos, as possibilidades, como um carimbo do Eterno; possível às nossas impossibilidades absolutas de compreendê-lo. Em ambos os casos, busco por uma observação cíclica: um **ciclo temporal** definido para cada manifestação. Reflito ainda sobre como trabalhar com esta idéia para criação de um diálogo entre externo e interno ou ciclo orgânico x ciclo cultural. Tenho dúvidas se a idéia de ciclo deve ser trabalhada do ponto de vista do observador, pois poderia criar uma leitura muito fechada e inacessível dos trabalhos. Embora começo, meio ou fim passassem a ser determinações possíveis apenas para aquele que observa, existe um tempo cultural corrente com o qual é preciso dialogar. Existe uma certa ordem com a qual quero mexer e não sei se o caminho seria ignorando-a ou subvertendo-a. Como, exatamente, ainda não sei.

“A flor fala para quem escuta”



08/02/07

Ode ao Senhor. Que ilumina os passos distantes. Como nos dias em que alegre sorri para o coração dos homens. E sorri com flores. Com cores. Com pássaros cantando. Com sons doces e suaves. Com o toque aveludado. Com as águas caindo e passando. E levando com seu passar toda a nossa existência. Pequenina. Sorrateira. Vagarosa. O tempo não acompanha. O Tempo apenas é.

Em Folhas do Jardim de Morya (1924)

321. "Contempla a natureza quando nela estiveres. Presta atenção à manifestação da criação em cada som do deserto. O Mestre está por trás de cada manifestação do seu espírito. Em seus raios encontrarão o júbilo da criação. Filho, não percas tempo na busca da verdade. Os grandes sábios a encontram com intensa busca. Acredita em tuas forcas e sabe que estas escolhido por aquele que é Teu Pai em espírito. Se, num momento de fraqueza cambaleares em teu caminho – estende tua mão e a ajuda virá⁶."

28/04/07



Lago Baikal: o mais profundo do mundo – chega a 1637m. “Você pode ver através das águas do Baikal o que vê através do ar”
escreveu Anton Tchekov

Passar pelas capas. Pelas películas. Pelos invólucros, pelas fronteiras sobrepostas que imaginamos. E passar pelo vô. Pelo nado. Pelo caminhar sincero e com rastros. E passar pelas beiradas ou pelo centro. Por vias tortas ou diretas. E passar no canto. No silêncio. Na surdez. Ou no som continuo de tuas águas. Mas passar. Sempre passar.

16/05/08

Sobre Aprender a viver dentro por Sri Aurobindo e Mira Alfassa ("A Mãe")

"Nosso espírito cansa das superfícies do ser, transcendido é o esplendor da forma; ele se volta para poderes encobertos e estados mais fundos".⁷ Sri Aurobindo

"É dentro de nós que a Realidade deve ser encontrada e a fonte e fundação de uma vida aperfeiçoada; nenhuma formação exterior pode substituí-la: deve haver o verdadeiro si dentro se é para haver a verdadeira vida realizada no mundo e na Natureza".⁸ Sri Aurobindo

"Há dois movimentos que se completam mutuamente: em um o ser interior vem para frente e imprime suas próprias moções normais na consciência exterior, à qual elas são incomuns e anormais; o outro é retirar-se da consciência exterior, penetrar dentro dos planos interiores, entrar no mundo de seu si interior e acordar nas partes escondidas do ser".⁹ Sri Aurobindo

"É preciso encontrar nas profundezas de seu ser aquilo que contém em si um sentido de universalidade, de expansão sem limites, de duração sem interrupção. Então você se descentraliza, se espalha, se alarga".¹⁰ A Mãe (Mira Alfassa)

"São os limites da consciência que são dissolvidos. Neste silêncio, pensamentos podem ceder por um tempo, nada pode haver a não ser uma grande liberdade e amplidão sem limites, mas para dentro deste silêncio, desta amplidão vazia desce a vasta paz de cima, luz, alegria, conhecimento, a Consciência mais alta na qual se sente a unicidade do Divino. É o começo da transformação".¹¹ Sri Aurobindo



10/12/08

Subimos em nossa montanha mais alta. E observamos o mundo.

16/12/08

Dos atributos do Monastério:

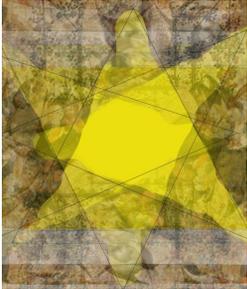
- *Despertar para o Universo que o próprio interior guarda.*

- *Perceber a grande consciência.*



10/02/09

Durante o dia escuto teu canto suave. Quando Aurora chegar estarei de pé e penteada. As vestes tão alvas pelo tempo da espera. Que tardaram tanto.. Quando aurora chegar meu sorriso estará pronto no silencio sincero do coração. Quando aurora chegar poderei te olhar pela última vez para então perecer na tua imensidão. Aurora querida... Tuas águas cristalinas. Teu aroma suave. Teu barco dourado já se pode avistar. Aurora querida... Espero-te. Sem pressa. Sem tempo. Avisto-te pousar no horizonte. Um sobre o outro. Um sobre o outro. Aurora querida... Já posso ver-te dourada despontando no horizonte.



10/01/09

O vale e o Rei: Do coração da Terra à superfície há diversas camadas de vales e cidades. Onde vemos uma montanha, existem muitas. E também um rio, uma flor, uma árvore e nós mesmos. Cada ser oculta inúmeras realidades.

14/02/09

Sobre a contemplação: A contemplação ativa internamente a construção de um movimento ainda latente: um supra movimento. Contempla + ação – há uma ação já na própria nomenclatura. Qual é a qualidade desta ação? Uma ação direcionada no silêncio. Como uma *dança submersa*.

A contemplação nasce do silêncio. É união entre as Vontades. A tessitura do *Templo*. .



10/03/09

Crepúsculos - imersão do Tempo Maior

12/03/09

Sobre Crepúsculo

Quando a noite começa a cair, todo o templo se enche com a graça da passagem entre os mundos.

16/09/09

Ser a imagem como o peregrino que se torna o próprio caminho. Cada imagem criada como uma passagem entre os mundos.



25/10/09

"Se calmo o oceano se mostra, é para preparar o próximo movimento das águas; se feroz se apresenta, é para ocultar a serenidade das profundezas. Não existe homem que não tendo mergulhado em suas águas não tenha sido transformado em sabedoria, levando a vislumbrar a eternidade, ainda que inconscientemente"¹².

ATO II

2.0 Substancialidade e paisagem: diálogos com a experiência interna

A experiência interna, em suas relações com a existência humana, tem sido, desde o princípio, o grande eixo ao redor do qual meu processo de criação como artista plástica se ordena. Um olhar interno que se afirma como leme central e movimenta o fluxo construtor daquilo que se manifesta no externo

Ainda criança, lembro-me claramente da sensação de ver o mundo através de uma tela líquida que me separava deste. Acredito que minha relação posterior com a criação de imagens por meio da fotografia e do vídeo tenha se dado, em grande parte, como uma tentativa de tornar visível ao outro, uma experiência de estar presente que me era muito particular: a de uma vida interna sustentada por uma consciência imaterial e apartada das formas externas. Tornar este Universo visível ao mundo, passou a se configurar como um grande desafio de expressão e comunicação que me acompanha até os dias de hoje e deu origem à pesquisa investigada neste doutoramento.

Há uma internalidade¹³ inerente a todas as formas de vida na Terra e que aqui relaciono à substancialidade¹⁴. Somos formados por substâncias que se movimentam em velocidades imperceptíveis aos nossos olhos físicos e dão forma ao que vemos. Em um eterno movimentar, a cada fração de segundos o tempo da Terra age sobre a externalidade visível modificando-a, transformando-a. Mas como o tempo da Terra age sobre a internalidade? Como se dá a relação entre os nossos ciclos temporais pelos quais podemos perceber a vida externa e o tempo apreendido pelo interno? É possível uma comunicação de nossa internalidade para a internalidade do mundo? Questões como estas levaram-me à criação das séries de trabalhos apresentadas e que trazem, como eixo central, uma investigação destas relações perceptivas.

Para tal dirijo o meu olhar para a paisagem. Entretanto a paisagem neste trabalho é vista de forma *ampliada* e se refere não apenas a um espaço externo, mas também para nossas paisagens *internas* como um espaço imagético que se forma a partir do *encontro* com o meio. Desta forma a paisagem aqui se afirma como *o espaço eleito pelo olhar* e que pode configurar-se, tanto como uma paisagem tradicional como para uma única flor ou ainda um símbolo ou uma cor. É no *encontro entre o olhar e o eleito que se desperta o espaço-paisagem*.

Nossa compreensão humana do espaço é inseparavelmente agregada a nossa relação com o tempo. Estas se afirmam como dimensões complementares para o ser humano. O próprio acontecer da sucessão temporal se dá dentro do espaço e o espaço é percorrido dentro do tempo. Mede-se o tempo pelo espaço percorrido e o espaço pelo tempo necessário para percorrê-lo. Mas como nos comportar diante de *espaços/paisagens* como o fundo das águas, o céu, a montanha, a flor, a árvore ou a pedra? Existências que possuem um tempo de transformação que pode ser dar tanto na mobilidade constante ou na aparente imobilidade. Como detectar estes tempos que, indiferentes ao ciclo histórico ou domesticável, pulsam em seus interiores, ecoando e emanando por sua vez no interior de toda experiência humana?

As séries de trabalho ***Paisagem de contagem, UM, Travessia, Estâncias, Crepúsculos, Horizontes, Broto, Time To Be a Flower e Madonas*** produzidas durante este doutoramento direcionam-se para uma investigação de nossas percepções temporais desta *paisagem ampliada* sob o foco da substancialidade.

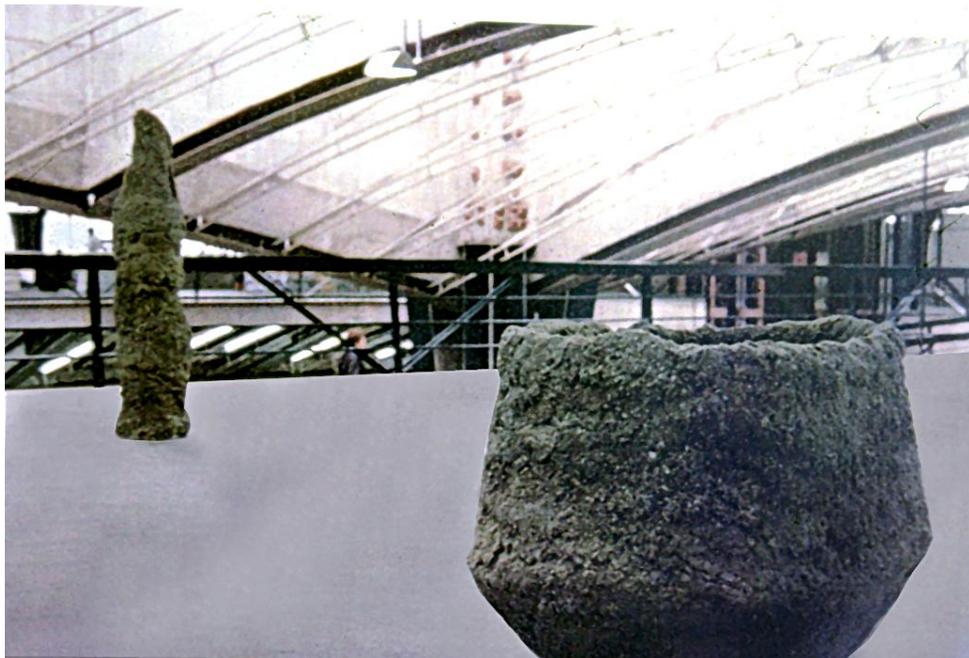
Estamos imersos na substancialidade que nos compõe e compõe toda realidade vivenciada; no entanto, como revelá-la? Como apreender por meio da documentação imagética espaços de natureza transitória?



Posso dizer que embora com outras roupagens, desde o início de minha produção a questão da substancialidade é presente em minhas reflexões e criações: Alguns anos antes de minha graduação vivi por um ano na cidade de Jerusalém em Israel estudando as Escrituras Hebraicas em uma comunidade judaica ortodoxa. Ali, pude perceber como certos elementos naturais como mel, frutas, carnes ou partes do corpo como os cabelos ou as unhas eram tratados como *especiais* durante cerimônias comuns ao cotidiano da comunidade por serem formados por substâncias que, segundo a tradição, teriam uma profunda ligação com o sagrado por possuírem a qualidade de *integrar* o que *seria visível ao que seria invisível*. Esta experiência ficou marcada em minha memória. Ao voltar ao Brasil ingressei no curso de graduação em Artes Visuais e ao final de minha formação organizei minha primeira pesquisa plástica formal que levava o nome de **Nubas** (Fig.1).

Nubas partia de uma investigação fotográfica¹⁵ sobre uma tribo africana de mesmo nome. Meu interesse particular ia de encontro ao que havia vivenciado em Israel, ou seja, as utilizações rituais que esta tribo atribuía a *certos* materiais naturais como a nata, as cinzas e o barro. Estimulada por meus professores passei a investigar como estes elementos poderiam ser explorados no campo da pintura e realizei assim, com esta série, minha primeira exposição no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

Fig. 1 – Série Nubas



Em seguida, no ano de 1998, expus a Série **Moradas** (Fig.2 e 3) no Centro Cultural São Paulo. Nesta apresentava grandes esculturas moldadas em cera, cinzas e sal. Para realizá-las partia de uma forma matriz determinada pela escolha de antigos objetos que possuíssem forte carga simbólica ou histórica como gamelas, oratórios, potes ou casas indígenas. O *objeto matriz* era utilizado como uma estrutura que ia sendo erguida do solo em sentido vertical por meio da projeção de suas formas no espaço via elemento material. Nesta série de

trabalhos havia uma intenção mais consciente de apontar para aquilo que *forma a forma* como uma substância expansiva e capaz de integrar funcionalidade e símbolo criando novamente um diálogo entre jogos de força visíveis e invisíveis. A questão da substancialidade aparece também na Exposição **Pararilke**¹⁶ (Fig.4 e 5) exposta no ano 2000 na Galeria Baró Senna, em São Paulo.

Fig. 2 e 3 – Exposição Moradas

Em **Pararilke** integrei substâncias curativas como o azeite, o mercúrio ou a violeta genciana a textos escritos pelo poeta alemão Rainer Maria Rilke. No livro escolhido, Rilke nos apresenta um personagem que lutava com sua dificuldade de ação por viver excessivamente imerso em sua internalidade. O tempo experienciado pelo personagem se mostrava em descompasso com o tempo exterior ao mundo e sugere uma analogia ao tempo do espírito que se confronta com o tempo material. Os trabalhos desta série evocam uma possibilidade de cura deste estado por meio da *integração* entre estes dois tempos via substância material. Desta forma após desfazer o livro, as páginas com os textos escritos foram embebidas em azeite, mercúrio e violeta para em seguida serem colocadas em bandejas individuais e *descansarem* durante algumas semanas até que texto e matéria se apresentassem como um corpo único. É interessante notar que neste trabalho, para que a unidade entre os tempos sugeridos se concretizasse era necessário *uma entrega a um período de recolhimento* exigido pelo material.





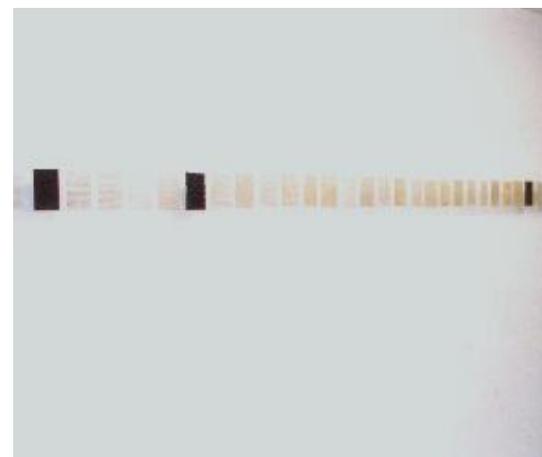
Em 2003, realizei a exposição **Depois de Agora e Lá**¹⁷ (Fig.7).

Nesta mostra agreguei chapas metálicas a fotografias e textos para evocar uma nova abordagem de diálogo entre substância e tempo. Aqui o texto escolhido foi um pequeno trecho do livro **Retrato do Artista quando Jovem** do escritor irlandês James Joyce. Neste, o

jovem personagem
Stephen Dedalus
registra em seu

caderno escolar uma seqüência de palavras que expressa a sua tentativa de harmonização entre o Ser, o espaço e o tempo:

4 e 5 – Pararilke (detalhe de instalação)



O texto impresso em vinil adesivo foi colocado diretamente na parede do espaço expositivo ao lado de grandes chapas de alumínio e imagens (stills) retiradas de um vídeo feito a partir de uma filmagem nas *Marginais* da cidade de São Paulo e que revelavam cenas da vida da cidade em movimento. Todos estes elementos presentes no espaço expositivo apontavam para uma orquestra imaterial produzida por meio da qualidade substancial de cada um, sejam a busca de Stephen, a energia emanada pelo metal alumínio ou as passageiras imagens do devir cotidiano.

Em 2005, criei a série ***Na Procura Dela*** (Fig.8 e 9) fruto de uma investigação visual do diálogo entre a fotografia e a pintura barroca. Para construção deste trabalho viajei para o caminho de peregrinação brasileiro - feito em devoção a Nossa Senhora Aparecida - conhecido como *Caminho da Fé*¹⁸.



Assim, durante 15 dias de caminho pude colocar-me na posição do peregrino para provocar uma situação de *imersão* que me desse a atmosfera necessária para buscar nas entrelinhas do percurso imagens que questionassem o local do sagrado e da documentação como um espaço de registro do interno que se imprime sobre o externo ou à realidade aparente. Um procedimento que irá se apresentar como fundamental nas séries seguintes apresentadas neste doutoramento.

Alguns pensamentos-diretriz me guiaram durante a produção das séries propostas nesta pesquisa: o vocábulo latino ***substantia*** significa “o estar debaixo de”. Supõe-se que a substância está debaixo das qualidades ou acidentes, servindo-lhes de suporte de modo que as qualidades e acidentes podem mudar, ao passo que a substância *permanece*.



Fig. 7 – Exposição
Depois de Agora e
Lá

Uma mudança de qualidades ou acidentes não equivale necessariamente que a substância passe a ser outra ao passo que uma mudança de substância é uma mudança *para outra substância*.

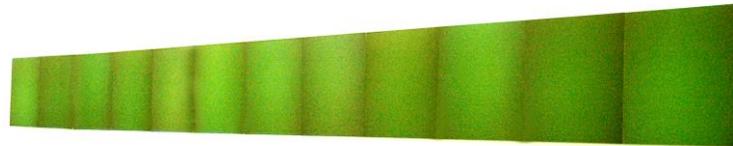
Aristóteles relaciona os conceitos de substância e alma sendo esta última a **substância** do corpo. *A alma está para o corpo assim como a visão está para o órgão da visão e; assim como todo o instrumento tem a sua função - como o machado tem a função de cortar - também o organismo tem a função de viver e pensar a ação da alma*¹⁹. Para Aristóteles, como ato, ação ou atividade, a alma é **forma** e como forma é **substância**, em uma das três determinações de substância: forma, matéria ou composto de forma e matéria. Assim, a matéria é a potência, a forma é o ato e todo ser animado é composto por estas duas coisas; mas, enquanto o corpo é o ato da alma, a alma é a atividade de um corpo determinado, isto é a realização da potência própria do corpo: de onde se pode dizer que ela não existe; nem sem o corpo, nem com o corpo²⁰.



Podemos entender um corpo não apenas como um corpo humano ou físico, mas como uma manifestação vivente. Há um corpo na paisagem. Há o corpo das águas, do céu, das montanhas, das flores, das árvores.

Nos trabalhos que apresento a seguir interessa-me investigar por meio da visualidade uma *poética da substancialidade* formativa destes corpos, para revelar a partir deste mergulho, uma nova forma re-potencializada, advinda de uma documentação interior que se pauta na possibilidade de acesso a estes espaços mais sutis e inerentes às manifestações.

Fig. 8 e 9 – Série Na Procura Dela



Paisagem de Contagem, UM e Travessia

O primeiro trabalho aqui produzido foi a Série “**Paisagem de contagem**” . Nesta o horizonte característico das praias é observado sobre a perspectiva daquele que *submerge* no oceano. Da mesma forma o tempo cultural marcado pelo minuto é confrontado com o tempo interior do mar. Para tal, cada trabalho é formado por imagens justapostas da divisão do minuto. Assim, em **Lázaro I, II e III**, 12 imagens compõem um minuto do horizonte submarino: 1 imagem para cada 5 segundos.

Já em **Santiago I, II e III** (Fig.11), o minuto foi dividido em ciclos de 10 segundos, o que resultou em 6 imagens justapostas. Em ambos os trabalhos desenvolvi 3 grupos de registros para cada horizonte interior: um pela manhã, outro para a tarde e outro para a noite. O objetivo era captar a alteração de cor dada pela diferença de intensidade da luz.

Fig. 10 – Série Paisagem de Contagem, Lázaro (II), 2007 - 2009



O impulso para criação deste trabalho surgiu ao perceber que na face interna do mar havia um silêncio sonoro e visual que se contrapunha à movimentação exterior a este. Esta percepção levou-me a decidir por dar a cada trabalho um título individual com nome da praia fotografada criando intencionalmente um diálogo entre estes dois polos da paisagem.

Ao confrontar-me com esta alternância de apreensão do *espaço-tempo praia* descortinou-se para a produção seguinte uma investigação *espaço temporal* diferenciada. Parecia-me que *algo* se anunciava e suspendia-se do tempo comum. Era como estar presente diante de um *núcleo temporal substancial* no qual o tempo se afirmava como uma realidade conjunta ao espaço, mas não de maneira dual e sim *integral*, formando uma *unidade*.

Seguindo este impulso criei o trabalho "**UM**" (Fig.11) no qual apresento 7 imagens que retratam apenas instantes submarinos em águas doces e salgadas e no qual pude particularmente perceber a potência de emanção da cor resguardada no silêncio submarino e captada pela câmera.

Fig. 11 –UM, 2008



C.G. Jung²¹ refere-se há um tempo maior que existiria *dentro* do tempo comum o qual nomeia de “o mundo único” (unum mundus). Para Jung; isso significa *o único ser*; que se exprime na multiplicidade do mundo empírico²².

UM e Paisagem de Contagem levaram-me a uma reflexão mais profunda sobre a relação entre o tempo *maior* e o tempo *comum* assim como a busca de um diálogo entre a história natural e história cultural e a expressão da cor como um espaço de tangência entre estas duas polaridades.

As imagens “*sem imagens*” de UM são formadas apenas pelo **puro instante** e que; sendo apenas cores; intencionam acessar

uma visão *monista* de tempo. Encontramos este olhar sobre o tempo na tradição monástica cristã. O pesquisador, escritor e monge beneditino Anselm Grün nos descreve em seu livro **No Ritmo dos Monges**, o cotidiano do monastério que administra na abadia beneditina de Münsterschwarzach e aponta para a dimensão sagrada do tempo cristão em diálogo com a dupla visão temporal abordada na mitologia grega:

“O gregos conheciam duas palavras referentes à ‘tempo’ e, cada um destes conceitos, eles relacionavam a uma divindade. Isso mostra que, para eles, o tempo era um mistério divino, e não apenas algo exterior, podendo ser medido por um relógio. (...) Para o tempo comum era designada a palavra Chronos. Este era identificado como o Deus Kronos, “o desapiedado pai do tempo” filho de Urano (Céu) e Gaia (Terra). Ele libertou seus irmãos do corpo da Terra, para dentro da qual Urano tinha repellido os recém-nascidos. (...) Outro termo utilizado para “tempo” na tradição grega é Kairos. É o momento certo, a oportunidade, o proveito, a medida correta. Para os gregos Kairos era um Deus Masculino, para os romanos, tratava-se de uma deusa, Occasio. (...) No novo testamento, Kairos

tem um significado importante. É o momento decisivo em que Deus oferece a salvação ao ser humano. (...) No evangelho de Marcos, a primeira palavra de Jesus é "Completo-se o tempo, o Reino de Deus está próximo (Mc,1,15a).(...) Kairos é sempre aquele momento em que me encontro com Deus. O tempo que se "cumpre", assim entendido, é aquele em que o tempo e a eternidade coincidem. É o tempo ao qual Deus dá a plenitude. Os místicos refletiram sobre sua plenitude, principalmente o Mestre Eckhart, quando descreve como o próprio Deus imergiu no tempo transformando-o. Pela encarnação de Deus, o tempo ganhou outra qualidade: não é mais um bem escasso, do qual o ser humano tem de aproveitar o máximo possível, mas o lugar onde a criação se une com Deus. Quem está totalmente presente mesmo em um só momento, alcança a plenitude do tempo; Deus é sua plenitude²³".

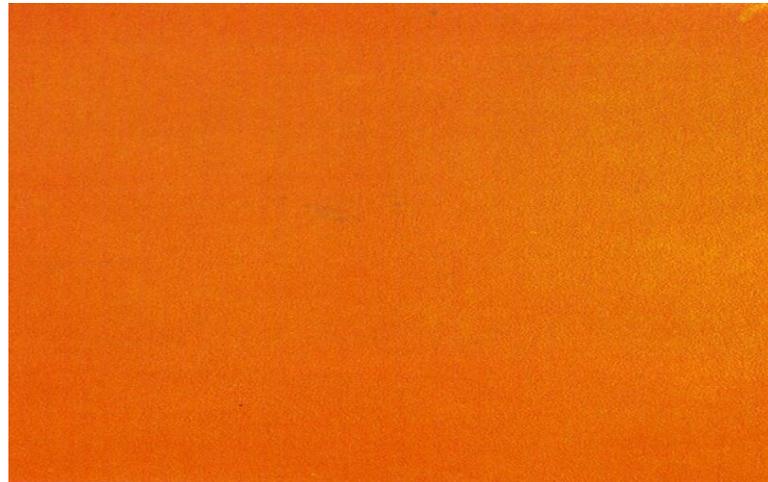
Na introdução do Livro *A Intuição do Instante*²⁴ de Gaston Bachelard, Paulo de Tarso Gomes também menciona sobre esta concepção metafísica do tempo abordada na cristandade apontando para o instante como o elo que nos uniria à eternidade:

"(...) o problema do instante como ele é conhecido, ou seja, o problema da intuição, não deve ser qualificado na filosofia francesa apenas como recorrente, mas também como fundante. É certo que a passagem mais conhecida da intuição na filosofia francesa é o **cogito** de Descartes (1596-1650), que propõe a intuição como fundamento do conhecimento – pois não posso duvidar de que sou. Entretanto ainda na cristandade, Hugo de São Vitor (1096-1141) já havia colocado a intuição como contraposição entre uma totalidade e o instante uma vez que; a **contemplatio** era a intuição do olhar contemplativo e conhecimento último sobre a totalidade – e infinitude – divina. A conjunção entre o instante e a eternidade. A **contemplatio** era o último passo do conhecimento precedido pela **cognitio** – que se referia a observação sensível e a imaginação – e pela **meditatio** – que se referia a uma reflexão racional cujo ápice era o reconhecimento do divino. Se usássemos os olhos de Hugo de São

Vitor para ler Descartes, julgaríamos que o **cogito**, embora dito como intuição é ainda **meditatio**. A **contemplatio** exige sempre uma metafísica mais profunda e radical, porém sempre **unitiva**, isto é, que conceba o mundo não como uma ruptura, mas como continuidade e, mesmo ascensão da observação sensível a contemplação de Deus²⁵". Uma referência importante na criação destes trabalhos é o artista francês Yves Klein²⁶ que afirmava expressivamente a questão da cor como núcleo de informação independente. Como artista, Klein emancipa a cor e da-lhe uma alma:

"Para mim, as cores são seres vivos, indivíduos extremamente evoluídos que se assemelham a nós e a todo o resto. (...) Cada tonalidade pertence à mesma estirpe da cor base, possuindo embora uma vida própria, autônoma"²⁷

Em 1955, Klein tenta expor uma pintura sua intitulada *Expression de le Univers de la Couler Mine Orange* no Salon des Réalités Nouvelles, no Palaix de Beaux-Arts, em Paris. O quadro será rejeitado e o artista é aconselhado a incluir algum elemento na pintura para que possa ser aceito. Entretanto, convicto de sua tese de que a cor única por si própria representa *algo*, Klein se mostra irredutível. E que algo será este?



Em 27 de dezembro de 1954, o artista anota em seu diário: *"julgo que no futuro as pessoas começarão a pintar quadros com uma única cor, com nada para além da cor²⁸".*

Fig. 12 – Monocromático do período inicial de Yves Klein, M6, 1956.

Em 1956 com sua exposição "**Yves: Le Monochrome**", Klein se torna um artista conhecido e quando questionado sobre suas teorias monocromáticas passou a contar esta história:

"Certo dia um tocador de flauta resolveu começar a produzir uma única e interminável nota... passaram-se vinte anos e, um dia, quando a mulher lhe fez notar que outros músicos executavam belas melodias cheias de notas diferentes, o que era muito mais variado, o homem reponde que não podia ser recriminado por ter encontrado a nota que todos os outros ainda procuravam²⁹".

Para Klein, a cor única e em especial o Azul adotado pelo artista continha um acervo imaterial de cunho transcendente: *"(...) o que é o azul? O azul é o invisível tornado visível (...)³⁰".*



Fig. 13 – Monocromático em azul Yves Klein, IKB 79, 1958.

Como artista comungo com o pensamento desenvolvido por Klein e acredito que cada manifestação tonal pode atuar como um bloco condensado de informações que são **decodificadas pelo olhar via emanção** e captadas como **unidade temporal via contemplação** ou; o **contemplatio** colocado por Hugo de São Vitor.

É muito conhecida a abordagem transcendental que Goethe³¹ aplicava ao estudo das cores. Em seu livro **Energia e Arte** a pesquisadora espanhola Marta Povo coloca:

"Johann Wolfgang von Goethe foi um dos primeiros estudiosos (ocidentais) sobre o assunto das cores e dos fenômenos profundos da luz; dizia, em vários de seus escritos, que as dimensões internas e espirituais da cor eram tão importantes quanto seus aspectos externos e estéticos dos fenômenos lumínico-cromáticos. Durante muito tempo, Goethe tentou encontrar o verdadeiro significado oculto das cores³²".

"Esta cor (o azul) tem sobre o olhar um efeito estranho, quase indizível. Ela é energia feita de cor... ela estimula e acalma simultaneamente. Tal como vemos o céu e a montanha, ao longe, como sendo azuis, uma superfície azul parece afastar-se a nossa frente. Da



mesma forma que nos comprazemos a seguir algo agradável que nos foge a vista, também não resistimos a contemplar o azul, não porque ele nos imponha, mas por que nos sentimos atraídos por ele³³”.

A questão dos **blocos de cor como núcleos de informação que se expressam por meio da emanção conseqüente de cada tonalidade** é desdobrada nos trabalhos seguintes nos quais surgem paisagens líquidas ou fluidas e que exploram **o encontro do olhar com a substancialidade formadora do que se torna visível**.

Esta abordagem pode ser vista no vídeo **Travessia (Fig. 14)** que apresenta uma seqüência de imagens de um mergulho no mar. O vídeo, feito sem cortes busca documentar uma **experiência de mar**, uma observação não visual, mas sim sensorial da paisagem. Aqui, a materialidade do oceano é dissolvida para dar lugar a um **fluxo substancial** que nos envolve a partir da ação de imersão.



Fig. 14 –Vídeo *Travessia* – Projeção sobre parede (ao fundo) – Exposição Verb Galeria Virgilio, 2008.

O vídeo como algo que difere da captação de uma realidade visual pode ser visto também na obra do artista americano Bill Viola. Seus trabalhos em vídeo referem-se constantemente a experiência da linguagem videográfica nas artes como um espelho da própria mente do artista. Muito influenciado por filosofias espirituais como o Budismo³⁴, Viola aponta para uma *mente expandida* que não se limita apenas à função de organizadora de nossos pensamentos comuns, mas extrapola os contornos para se colocar como um *núcleo experienciador do ser na vida*, ou seja, como os olhos invisíveis daquilo que o espírito apreende na matéria.

Aqui, a ação de filmar do artista se diferencia por *penetrar* na realidade aparente e extrair desta um documento interno. Sua expressão: *vídeo como mente* (Video as Mind), reflete a sua visão do vídeo como a *impressão de um estado interior*.

Fig 15 - BILL VIOLA, Dissolution, 2005 ,Vídeo montado em TV de plasma sobre parede, Foto: Kira Perov (in <http://www.jamescohan.com/artists/bill-viola/>)

Estâncias e Crepúsculos

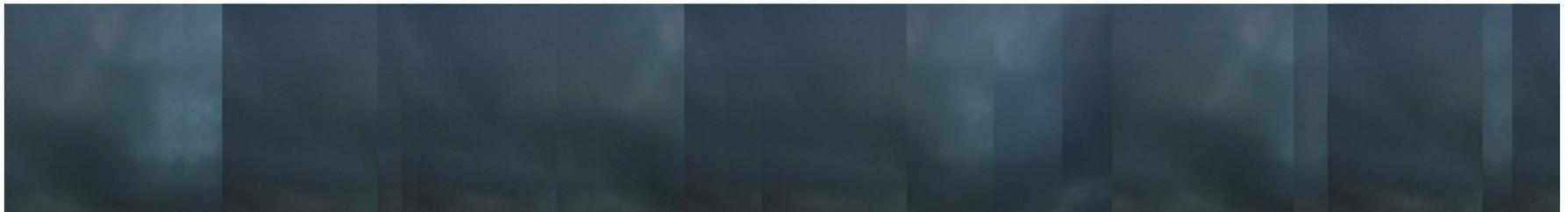
Estância: Fazenda de criar; estrofe; moradia; lugar de repouso; grupo de versos que forma um todo.



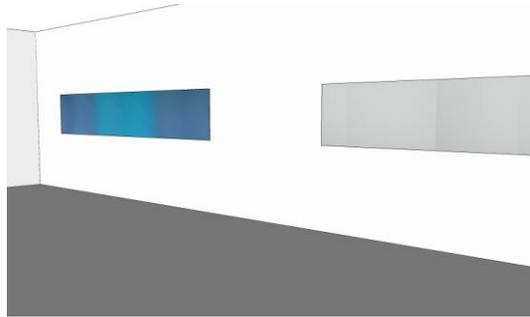
As longas panorâmicas fotográficas (Fig. 16 e 17) da Série **Estâncias** buscam a criação e uma linearidade para espaços de observação de natureza não-linear. Para tal, fotografei em diferentes instantes paisagens em estado de transição como a maré, a névoa ou o céu ao entardecer para em seguida inserir as imagens em um programa de computador destinado a criação de panorâmicas. Sem recursos para lidar com este tipo de informação, o programa cria uma *linearidade possível* para estas informações.

As panorâmicas de Estâncias nos apresentam uma imersão na substancialidade da passagem entre um estado e outro da paisagem e questionam nossa relação colonizadora de um tempo que se mostra avesso a qualquer tentativa de domesticação. Um dado interessante deste trabalho é que as combinações feitas pelo programa são únicas. Ao inserir as *mesmas* imagens e na *mesma* sequência, recebo uma nova combinação; uma nova panorâmica pois; o programa tenta um novo caminho de ordenação. Este dado me fez refletir sobre a organicidade de certos procedimentos digitais que, subvertendo a própria natureza para que foram criados, absorvem o processo artístico e passam a revelar mecanismos particulares de criação.

Fig. 16 e 17 - (Série Estâncias), Maré e Boa Vista, 2007-09.



O procedimento executado para a criação das imagens que fazem parte da Série Estâncias é repetido para criação dos 3 trabalhos que compõe a série **Crepúsculos** (Fig. 19, 20, e 21) nomeados como **Ato I, II e III**.



Crepúsculos é formado por um **vídeo matriz** que compõe a todos. Este foi criado a partir de imagens fotográficas que registram o céu durante o período conhecido como crepúsculo: a passagem do entardecer para o anoitecer.

Registrei este período em diferentes instantes e inseri as imagens no programa para a criação da panorâmica inicial. Em seguida, transformei-a em um vídeo por meio de uma animação em 3D da imagem estática. O vídeo apresenta esta imagem *girando* e nos mostra o que identifico como um *ciclo temporal substancial* e que nos oferece uma imersão visual interior à passagem do tempo na paisagem.

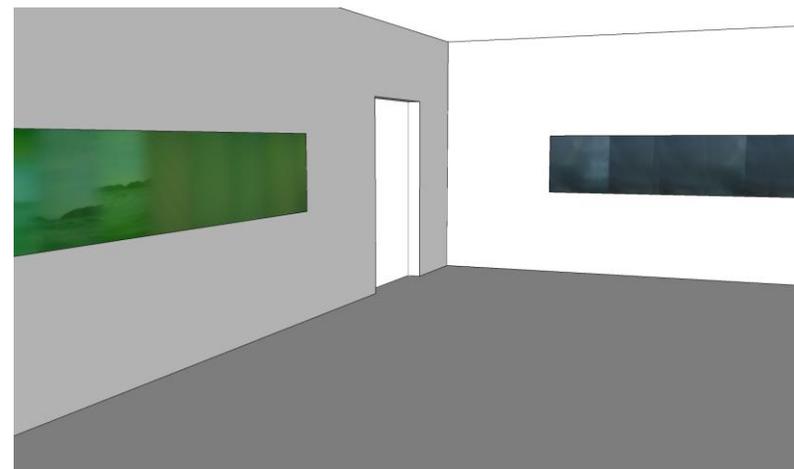


Fig. 18 - Série Estâncias, Modelo de montagem.

O passo seguinte foi alterar os tempos de rotação de cada ciclo e colocá-los lado a lado. Desta forma, em **Crepúsculos - ATO I** temos uma única rotação. **Em Crepúsculos - Ato II** (Fig.16) temos a justaposição de três tempos de rotação diferentes que se integram para formar a projeção final. Já em **Crepúsculos - Ato III** (Fig. 19 a 21), ainda em projeto, temos uma instalação videográfica feita em um espaço circular e composta de 11 projeções simultâneas, cada qual em um ritmo rotatório distinto.

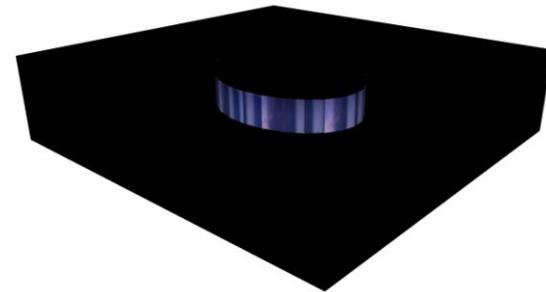
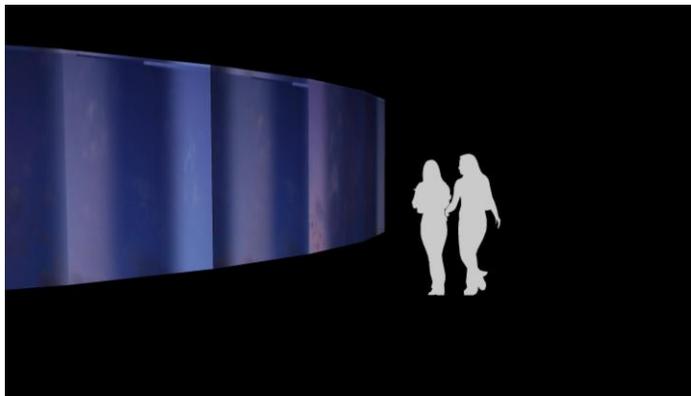


Os três trabalhos que formam a Série **Crepúsculos** propõem-se a oferecer uma imersão visual nas diferentes dimensões temporais que podem ser apreendidas por meio de uma única experiência.

A criação deste trabalho se apóia em teorias quânticas e espirituais que desenvolvem reflexões semelhantes a respeito das realidades dimensionais e nossa percepção do tempo e do espaço: A Teoria das Cordas presente na física contemporânea apresenta novas leis que colocam em cheque nossa noção comum de realidade. Segundo esta, o universo é composto de Cordas ou Supercordas,

filamentos infinitesimais de energia que vibram como as cordas de um instrumento musical criando uma sinfonia cósmica que conhecemos como realidade. .

Fig. 19– Crepúsculos ATO II – 3 Projeções justapostas sobre parede.



A Teoria das Cordas prevê um universo formado por até 11 dimensões paralelas, em vez das quatro que estaríamos habituados; ou seja; para cada experiência que presenciamos existem 11 variáveis dimensionais de apreensão desta e que, embora distintas, integram-se na *ação* manifestada formando uma *unidade no instante ativo*

Também pude encontrar em antigas escrituras sagradas como os *Vedas* (Hindu) ou a *Cabala* (Hebraica) abordagens que, embora se diferenciem pela cultura, apontam para visões semelhantes da experiência humana pautada em uma graduação de 11 dimensões que se sutilizam conforme se elevam. A elevação ou, por analogia, a sutilização de cada experiência estaria por sua vez agregada a um conceito de "*aumento de freqüência*", ou seja; uma velocidade maior de vibração da substância que compõe cada manifestação.



Fig. 20 e 21 – Projeto Modelo para Vídeo-instalação Crepúsculos ATO III

Horizontes e Broto As séries **Horizontes** (Fig.22) e **Broto** (Fig.23) trabalham com o princípio da sobreposição de camadas de imagens para explorar aquilo que aqui estou nomeando como *paisagens dimensionais*, ou seja; a criação de espaços imagéticos que se dirigem para uma apreensão da realidade dada pela *soma dimensional*. Ambas as séries indicam uma soma que leva a unidade.

Horizontes apresenta-nos imagens manufaturadas por camadas de percepções: cada trabalho é formado pela sobreposição de horizontes marítimos fotografados em dia, hora e locais distintos. Tecnicamente, a Terra possui apenas um único horizonte, entretanto ao nos posicionarmos em relação a este, a percepção de sua localização em relação a nossos olhos se transforma. Ao sobrepor os horizontes, cria-se uma fusão entre os limites que distinguem céu e mar e estes passam a se apresentar como formados pela mesma materialidade.

Fig. 22 – Horizontes 2008-2009.



Em **Broto** há uma ação similar. As fotografias desta série apresentam em uma única imagem a sobreposição de inúmeros pontos de vista de pequenas flores e brotos. Cada camada sobreposta é trabalhada individualmente para criação de campos visuais que evocam uma atmosfera substancial, onírica e indefinida. Micro e macro se integram e perdem suas ordens de valores para dar origem a um novo universo de cores e formas flutuantes.

Fig. 23 – Broto, 2008-2009



Madonas

Por fim apresento a série de pinturas **Madonas** (Fig. 24 a 26) que fazem parte de uma longa pesquisa que abarca todas as questões abordadas nos trabalhos anteriores. As **Madonas** se configuram como **campos de cor** que se imprimem na tela por meio de um procedimento de repetição de movimentos que partem de um *núcleo matricial eleito*. Busca-se aqui uma integração entre ação e cor para formação de um campo vibracional único no qual não há uma nenhuma forma definida, apenas uma emanção pictórica.

Para se adentrar no núcleo conceitual abordado por estes trabalhos é necessário falar um pouco do processo que me levou a ele. **Madonas** nasceu de uma pergunta que é exposta no capítulo anterior no qual apresento meus diários pessoais: *O que é a pintura? Como reduzir a pintura aos seus procedimentos mínimos na busca por uma essência interna à linguagem?*

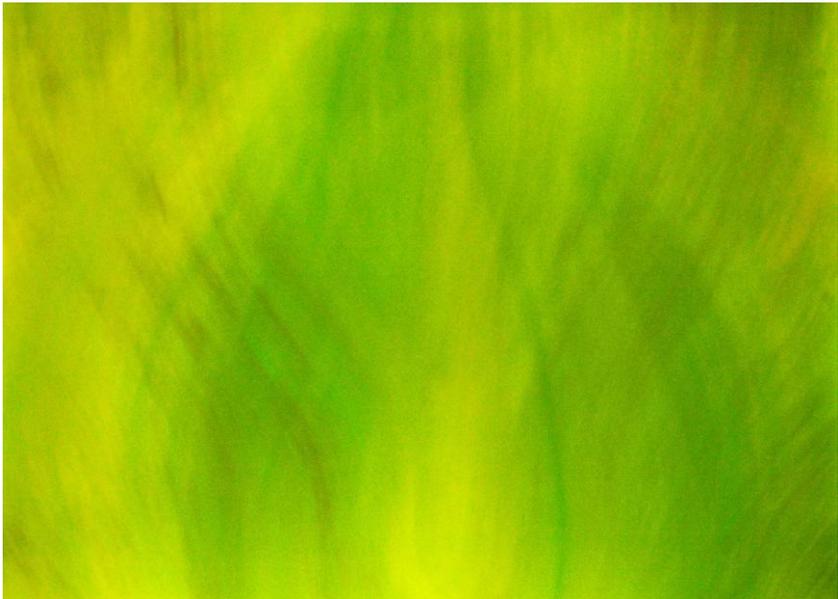
Fig. 24 a 26 – Série Madonas, 2008

Cheguei então a duas respostas iniciais: A - a pintura nasce de uma busca pela representação de algo para determinado fim. B - a pintura é pigmento, médium e superfície. Passei então a uma segunda pergunta: Dentro da história da pintura Ocidental qual seria o ícone mais representado? As Madonas. E porque fiz esta pergunta? Por que me interessava a criação de um diálogo entre essência e história. Entre a substância da pintura e a substância da história.



Em seu livro **Estética**, Hegel escreve: "O deus da escultura é um simples objeto da contemplação sensível, ao passo que na pintura o divino surge como um ser vivo e espiritual que se associa à comunidade e oferece a possibilidade de estabelecer entre cada um dos presentes, uma identidade e uma mediação espirituais. De tal resulta que o substancial da pintura não é representado como o da escultura como por um indivíduo condensado na sua imobilidade mas encontra-se por assim dizer espargido sobre a comunidade inteira que ele penetra e anima. Ao separar o sujeito de sua própria corporeidade e de sua ambiência exterior, o mesmo princípio

estabelece uma mediação entre a interioridade por um lado e a corporeidade e a ambiência por outro. Pelo fato de esta particularização do homem e da afirmação de sua independência relativamente à natureza, a Deus, à existência interna e externa de outros indivíduos (...), a pintura torna-se capaz de exprimir a vida e o movimento (...) a pintura reúne, numa só e mesma obra, o que até aqui pertencia a duas artes: a envoltura exterior que era de competência da arquitetura e a forma espiritual representada pela

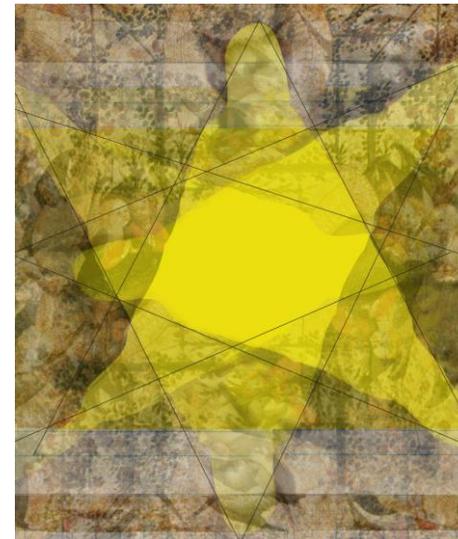
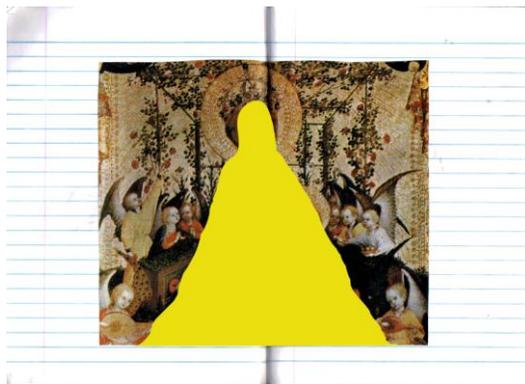


escultura³⁵”.

“O princípio essencial da pintura (...) é constituído pela subjetividade interna e vivente, com os seus sentimentos, representações e ações, tendo por objeto tudo o que existe e desce do céu à terra, com a multiplicidade das suas situações e das suas manifestações exteriores corporais (...). Os próprios materiais que a pintura utiliza exigem essa animação mais subjetiva. O elemento sensível em que ela evolui é o da superfície, na qual as particularidades das figuras são expressas com o auxílio de cores, graças às quais

as formas dos objetos, tais como se oferecem a contemplação, são transformadas pelo espírito, em aparências artísticas que substituem as figuras reais. Estes materiais são de uma tal natureza que em lugar de deixarem os objetos exteriores subsistir na sua existência real, embora animada pelo espírito, transformam-nos, no próprio seio da realidade, num simples reflexo do espírito interior que se quer contemplar na sua espiritualidade. É, mais uma vez, a interioridade do espírito que procura exprimir-se como interioridade, pelo reflexo da exterioridade³⁶”.

Hegel aponta para a pintura como o próprio *corpo espiritual da humanidade*. Um conceito que alimentou diretamente a criação de **Madonas**. Era necessário encontrar uma matriz sobre a qual as pinturas pudessem nascer dentro desta concepção de um corpo que se forma de dentro para fora. Ao decidir pelas Madonas passei a buscar uma forma



matriz que lhes fosse comum. Com um papel de seda passei a recobrir pinturas que representassem a imagem feminina da mãe primordial. Desta pesquisa nasceu a forma matriz que pode ser vista nas Figuras 27 a 29.

Para criação das pinturas a *matriz* é impressa na tela e desdobrada em todas as direções por meio de gestos ou movimentos de mão cíclicos e repetitivos, como um *mantra*. As cores também foram escolhidas de acordo com a simbologia presente na liturgia que acompanha as inúmeras representações da Virgem.

Inicialmente chamei este procedimento de ação *mantrica* na intenção de elucidar a prática:

*"As pinturas fazem parte de uma mesma série intitulada **Madonas**. Pode-se dizer grosso modo que estas apresentam campos de cor formados a partir de uma mesma ação que se repete por meio de uma forma matriz, ou ainda, uma forma mãe. Denominei esta técnica de **ação mântrica**. A palavra mantra vem do sânscrito e significa instrumento da mente: man = manas = mente e a partícula tra = instrumento. O mantra pode ser realizado por meio de um som, uma palavra ou uma oração sobre o qual a mente se debruça e através da repetição consciente, voltando-se para aquele conteúdo e permanecendo focada apenas nele ao invés de se dispersar nos muitos pensamentos possíveis. A soma entre vibração do som e conteúdo do símbolo cria um estado de consciência específico concentrado. Para criação destas pinturas, uma operação semelhante é criada, a forma matriz é transformada numa ação síntese que passa a ser repetida por mim. Esta ação somada as vibrações da cor escolhida assim como ao conteúdo do símbolo matriz, levam a formação de um campo no qual tempo e espaço buscam uma unificação na experiência da pintura³⁷".*

Fig. 27 a 29 – Processo de elaboração da matriz de Madonas: o quadro é realizado com movimentos sobrepostos nas 4 direções.

A ação mântica sugere um corpo do artista que se funde ao corpo da pintura na busca do **campo essencial**. Como coloca Ponty em **O Olho e o Espírito**:

*"Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua rinação do mundo, sem outra técnica senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da **história**, telas que pouco acrescentarão as cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura. Qual é pois essa ciência secreta que ele possui ou que ele busca? Esta dimensão segundo a qual Van Gogh que ir mais longe? Este fundamental da pintura e talvez de toda a cultura? O pintor **emprega seu corpo** diz Valery. E de fato não se concebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, que é um feixe de funções, que é um trançado de visões e de movimento³⁸".*

Em outras palavras, as **Madonas** mergulham na pintura como uma manifestação oriunda do *corpo presente* ou do *corpo que é*. Como uma expressão de integração entre Espírito e Cultura. Posso dizer que esta busca é presente em **Madonas**, mas é também uma constante em todos os trabalhos aqui apresentados. Em diferentes linguagens eles apontam para a criação de campos visuais que ancoram uma percepção *unitiva* da vida³⁹. Neste sentido, os meios de registro do olhar como a fotografia, o vídeo ou a pintura configuram-se como caminhos de construção deste *campo vivo* no qual tempo e espaço tangenciem-se na visualidade proposta e a obra se afirma como um instante possível de presença plena atuando como uma realidade híbrida fruto da fusão entre internalidade e externalidade.

¹ Joseph Beuys (1921-1986).

² Rosenthal, Dália, **O Elemento material na obra de Joseph Beuys**, Campinas, 2002.

³ Kandinsky, Wassily, **Do Espiritual na Arte**, Martins Fontes, São Paulo, 1996.

⁴ Wassily Kandinsky (1866-1944).

⁵ Leonardo da Vinci (1452-1519), Wassily Kandinsky (1866-1944), Joseph Beuys (1921-1986), Yves Klein (1928-1962).

⁶ Morya, in **Folhas do Jardim de Morya**, Fundação cultural Avatar, Niterói, 1987:321.

⁷ In Revista **Ananda, Caderno Especial II**, abril de 1974:1.

⁸ Revista **Ananda, Caderno Especial II**, abril de 1974:1.

⁹ Revista **Ananda, Caderno Especial II**, abril de 1974: 9.

¹⁰ Revista **Ananda, Caderno Especial II**, abril de 1974: 9.

¹¹ Revista **Ananda, Caderno Especial II**, abril de 1974: 9.

¹² In Neto, T. José, **Passos Atuais**, Irdin, Carmo da Cachoeira, 2001:95.

¹³ O termo **internalidade** presente nesta pesquisa refere-se àquilo que seria interior e dirige-se conceitualmente à polaridade *Interioridade x Exterioridade*. O tema filosófico da oposição entre *Interioridade e Exterioridade nasce juntamente com a noção de **consciência*** e expressa a oposição entre o que é alheio à consciência e o que lhe é próprio. Este (tema) tornou-se um clássico de toda filosofia que recorre à consciência

como esfera da realidade privilegiada tanto pela sua certeza como pelo seu valor. A linguagem comum acolheu os significados das duas palavras, como a significação de contraposição entre o que é consciência e o que não é. (...) Entretanto "realidade interna" e "realidade externa" "mundo interior" e "mundo exterior", "objetos internos" e "objetos externos", são expressões que a rigor, não tem sentido seja porque não se faz referência ao âmbito fechado em relação ao qual um "externo" e um "interno" possam ser determinados, seja porque tal âmbito fechado, quando determinado não é espacial, pois é a própria consciência. Hegel usou abundantemente esses termos que, justamente por meio de sua obra, penetram na terminologia filosófica. Ele identificava o "interior" com a razão de ser e o "exterior" com sua manifestação (Abbagnano, 2007:489). Assim, seguido o pensamento de Hegel admiti-se nesta pesquisa a utilização do termo internalidade em relação à consciência do interno mas sem negligenciar ao sentido de hibridismo entre as duas polaridades. Como elo de integração entre estes dois pólos refere-se a substância como a consciência comum do que se forma a partir desta e que pode se expressar em diferentes graus substanciais (vide *substância* a seguir).

¹⁴ Substância: Etimologicamente, é "que está debaixo" ou o que permanece debaixo das aparências ou dos fenômenos. Contudo, o que caracteriza a substância não é sua **relação** aos acidentes, mas a **subsistência** própria. Substância é o que tem seu **ser**, não em **outro**, mas em si ou por si. Do mesmo **modo** que leva em si o ser, a substância leva igualmente em si o seu **sentido** e **valor**, podendo, por isso, em **oposição** aos

acidentes, ser definida sem recorrer a um **sujeito**, a algo que a sustenha. A subsistência da substância, mercê da qual ela existe em si mesma, não exclui que deva o ser ao influxo de uma **causa** eficiente. Segundo seu **caráter** particular, a substância é uma certa persistência, absoluta, se trata da Substância divina; relativa, em face dos acidentes, nas substâncias finitas. Estas são sempre sujeitos de determinação acidentais. Toda substância é, outrossim, **princípio** interno de atividade, ou uma **natureza**. Distinguimos, com **Aristóteles**, uma substância primeira e uma substância segunda: a primeira é o ser individual e determinado por acidentes reais, que não pode ser **predicado** de nenhum outro; a segunda é a **essência universal**, obtida a partir do individual por **abstração** e **predicável** da substância primeira.

O ser-em-si e para-si da substância admite graus. Sob este aspecto, a substância primeira está acima da substância segunda, a substância completa acima da substância incompleta, as substâncias animadas acima das substâncias inanimadas, sendo a mais elevada a pessoa. Partindo do próprio eu, conhecemos a realidade, não só de uma, senão de diversas substâncias particulares. Encontramos naqueles atos produzidos por nós, como atos de pensar, etc. Mas tais atos são necessariamente referidos a um centro ou sujeito, do qual procedem. Este sujeito experimenta-se como idêntico em toda a diversidade de seus atos. Que ele não existe noutro como em seu sujeito, conhecemo-lo pela consciência da auto-

responsabilidade em nossos atos livres. Da substancialidade do próprio eu inferimos legitimamente que ao eu alheio corresponde a mesma propriedade. Nos animais e nas plantas encontram-se atividades que indicam a existência de um todo provido de sentido como sujeito da finalidade, o qual pressupõe um ser-em-si e para si, à maneira de substância. Também nos corpos inorgânicos descobrimos "todos dotados de sentido", que permitem inferir uma substancialidade à parte, embora não seja fácil, nos casos particulares, discernir uma substância individual de uma união de substâncias. Por último, o conceito de substância deve aplicar-se também a Deus, uma vez que a nota característica da mesma, a saber: o ser-em-si e para-si, não inclui imperfeição de espécie alguma, pelo contrário, convém necessariamente, em derradeira instância, ao ente enquanto tal; evidentemente, esta aplicação deve ser feita de maneira analógica e excluindo determinações acidentais.

¹⁵ Pesquisa feita pela fotografa alemã Leni Reinfestl.

¹⁶ Texto por Lorenzo Mammì para a Exposição **Pararilke**, Galeria Baró Senna, 2000.

Em Os cadernos de Malte Laurids Brigge de Rainer Maria Rilke, há um personagem que lê imóvel, quase sem virar as páginas, e o menino que a observa tem a impressão que ela esteja acrescentando palavras a folha, tornando-a sempre mais densa. É uma passagem rápida, e certamente não está entre as mais impressionantes, mas me parece exemplar de uma obsessão típica de Rilke: quanto mais as coisas são carregadas de significados, tanto mais se tornam indecifráveis. Os rostos, quando neles aflora uma interioridade verdadeira e não domesticada, em vez de nos aproximar dos corpos que os vestem, tornam-se coisas em si, desgrudadas de seus suportes. Uma mão, uma orelha, quando nelas transparece realmente a vida, viram seres monstruosos, inexplicáveis

Um excesso de carga simbólica que leva a paralisia ou cegueira, é o método que Dália Rosenthal aplica ao romance de Rilke, nos trabalhos em que manipula as suas páginas. Ungidas em azeite, elas já não escondem seu verso, mas com isso tornam-se ilegíveis. Compressas entre duas placas de acrílico, são talismãs. Outras folhas, imergidas num líquido mineral, até se impregnar totalmente dele, adquirem uma cor brilhante, mas o brilho é demasiado denso para ser mero atributo. Como os rostos de Rilke, a cor se rebela, aqui, contra seu corpo.

Estudiosa de obra de Beuys, e evidentemente influenciada pela tradição romântica alemã, Dália sempre trabalhou, desde sua primeira exposição no Centro Cultural São Paulo, sobre a maneira em que a esfera do simbólico afeta, melhor dizendo, agride a forma. Naquela mostra (certamente mais próxima de Beuys) o ponto de vista era antropológico; aqui, é mais transcendente, mais místico. Nos dois casos, o que conta não àquilo que o símbolo revela, mas ao contrário, o que o símbolo cancela, a maneira como torna obscuro o visível.

17 NO TEMPO AGORA – Texto por José Bento Ferreira

Imagens difusas, nas quais vai se reconhecendo sombrios vestígios urbanos, como reflexo da estrutura de um edifício, ou vulto vasto de um passante, parecem irradiar das chapas de alumínio a que Dália Rosenthal as relaciona na Exposição Depois de Agora e lá. Este confronto entre minério e luz havia sido empregado pela artista em recente exposição no *Centro Universitário Maria Antônia* quando fotos feitas a partir de um trem rumo a periferia foram associadas a cobre e latão para exprimir o sentimento de regresso cristalizado pela frase final do monólogo que conclui *Ulisses*, de James Joyce.

Desta vez, Dália retoma Joyce pela passagem de *Retrato do Artista quando Jovem* em que o protagonista Stephen Dedalus, com dificuldade de aprender nomes de lugares distantes para uma lição de geografia, lê a seqüência de palavras que anotara na apostila, com seu nome, o nível de sua turma, nomes da sua escola, da sua cidade e assim por diante, até o Universo, relendo-a depois no sentido inverso.

Diante do cruzamento destas referências, as diversas perspectivas nas quais o olhar se pulveriza em meio à vertigem da vida na metrópole afirmam-se inscritas na liga metálica da chapa de alumínio, metal impuro, assim como Dedalus se descobre inscrito na infinitude cósmica. Por sua vez as imagens foram feitas a partir da filmagem realizada pela artista durante uma incursão sem rumo pelas avenidas de São Paulo.

Imagens congeladas do filme, não buscam deter a torrente vertiginosa do tempo, pelo contrário, inscrevem-se em outro tempo, diverso da temporalidade linear que caracteriza as situações cotidianas da cidade. Paralisadas e corrompidas, tudo se passa como se as imagens fossem devolvidas ao seu próprio tempo presente quando a artista lhes investe de uma existência pictórica, como se a vida pudesse ser redimida pela arte.

Ao negar a concepção linear do tempo nos textos *Sobre o Conceito de História*, Walter Benjamin formula a idéia de "Jetztzeit", o "tempo-agora", algo como um campo de presença formado pela constelação de tempos que se presentificam: "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é preenchido pelo tempo homogêneo e vazio, mas pelo tempo-agora". Não há melhor descrição para a constelação formada por Dália Rosenthal do que estas idéias sobre o tempo da vida moderna.

A chapa de alumínio a que as imagens convergem surge como uma expressão máxima da idéia de "tempo-agora", nela são devolvidas ao mesmo campo de presença de que sempre partilham, mas no qual se desencontravam, isolada uma da outra pela sucessividade do filme, ou pela brutal sucessividade do tempo vazio a que a vida moderna impõe.

A imbricação entre a luz das imagens, o minério puro do alumínio e as palavras vivas da linguagem literária, é a marca da arte de Dália Rosenthal, que assume mais uma vez, como diz Benjamin, "a consciência de romper o continuum da história".

¹⁸ O Caminho da Fé percorre uma distancia de 440 km iniciando-se em Tambaú, Minas Gerais e finalizando na cidade de Aparecida do Norte, em São Paulo.

¹⁹ Aqui admite-se o conceito de Alma colocado de forma genérica como "o *principio da vida, da sensibilidade e das atividades espirituais (como quer que sejam entendidas ou classificadas), constituindo uma entidade em si, ou **substância**. Esta ultima noção é importante porque o uso da noção de Alma esta condicionado pelo reconhecimento de que certo conjunto de operações ou de eventos chamados "psíquicos" ou "espirituais", constituem manifestação de um principio autônomo, irreduzível pela sua originalidade, a outras realidades, embora em relação a elas. (...) a alma é na maioria das vezes considerada como substância entendendo-se precisamente este termo como uma realidade em si, isto é que existe independente das outras". Entre as definições clássicas de Alma aproximo-me da colocada por Aristóteles a qual configura-se como uma das mais importantes "pois as determinações por ele atribuídas viriam a constituir por muito tempo boa parte das doutrinas de Alma. Segundo Aristóteles a Alma é substância do corpo. É definida como o ato final (entelechia) mais importante de um corpo que tem a vida em potência" (In Abbagnano, Nicolas, Dicionário de Filosofia, Martins Fontes, São Paulo:28).*

²⁰ A definição mais antiga de Corpo é dada pelo próprio Aristóteles: “*Corpo é o que tem extensão em qualquer direção*”. E que é “divisível em qualquer direção”. *Por qualquer direção Aristóteles entende altura, largura e profundidade: o Corpo que possui estas três dimensões é perfeito na ordem das grandezas* (In Abbagnano, Nicolas, Dicionário de Filosofia, Martins Fontes, São Paulo:246). Como outras definições de Aristóteles sua conceituação de Corpo permaneceu constante por muitos séculos e é aqui admitida sem entretanto negar as interpretações poéticas que podem ser dadas a estas determinações. Quando se diz “o corpo deste trabalho” por exemplo, entende-se como uma apropriação lingüística que vai de encontro a uma idéia figurada de *massa viva* que se forma a partir deste. Da mesma forma, quando se diz, “corpo das águas” sugere-se uma *identidade corpórea* metafórica.

²¹ Grün, Anselm, **No ritmo dos monges**, Paulinas, São Paulo, 2006.

²² Grün, Anselm, **No ritmo dos monges**, Paulinas, São Paulo, 2006.

²³ Grün, Anselm, **No ritmo dos monges**, Paulinas, São Paulo, 2006:13.

²⁴ Neste livro Bachelard faz uma cuidadosa exploração do tempo, de sua duração e da percepção que temos dele, examinando para isso as idéias de Henri Bergson (1859-1941), do historiador francês Gaston Roupnel (1872-1946) e as teorias de Albert Einstein.

²⁵ In Bachelard, Gaston, **A Intuição do Instante**, Verus Editora, Campinas, 2007:8.

²⁶ Yves Klein (1928-1962).

²⁷ Weitemeier, Hannah, Yves Klein, Taschen, Colônia, 2005:15

²⁸ Weitemeier, Hannah, Yves Klein, Taschen, Colônia, 2005:9

²⁹ Weitemeier, Hannah, Yves Klein, Taschen, Colônia, 2005:11

³⁰ Weitemeier, Hannah, Yves Klein, Taschen, Colônia, 2005:19.

³¹ Johann Wolfgang von Goethe

³² Povo, Marta, **Energia e Arte**, Editora Senac, São Paulo, 2007:49.

³³ Goethe in Weitemeier, Hannah, Yves Klein, Taschen, Colônia, 2005:16.

³⁴ Budismo: Doutrina religiosa e filosófica que se originou nos ensinamentos de Gautama Buda (583-480 a.C aprox.) e que foi depois desenvolvida em grande numero de diferentes tendências na Índia, na China e no Japão.

³⁵ **Hegel, Estética**, Guimaraens Editores, Lisboa, 1974:21

³⁶ **Hegel, Estética**, Guimaraens Editores, Lisboa, 1974:27

³⁷ Entrevista concedida para acessória de imprensa da Galeria Virgilio em são Paulo, na qual as Madonas foram expostas durante a Exposição **Verb** realizada em Abril de 2008.

³⁸ **Ponty**, Maurice Merleau, **O Olho e o Espirito**, Cosac & Naify, São Paulo, 2004:15.

³⁹ **UM SALTO NO PRESENTE**

Texto por José Bento Ferreira para Exposição Verb realizada na Galeria virgilio em Abril de 2008.

As **Madonas** de Dália Rosenthal são imagens veladas, fulgurações do “incircunscritível”, como se diz sobre a imagem divina. Em vídeo, fotografia, desenho e pintura, a artista trabalha para levar cada meio ao limite, buscar o objeto específico que o ofusca.

Certa vez ela filmou e fotografou o mundo em movimento de dentro de um trem. Fez um vídeo no chapéu mexicano, o brinquedo temível dos parques de diversões. O vôo vertiginoso traduz-se no baixo contínuo do vento. Imagens se alternam, partilham do paroxismo, prestes a tocar algo que nunca alcançam. Como fixar uma imagem no devir incessante?

Agora ela mostra um políptico de fotos do “horizonte marinho”. Nada exuberante, assim como o registro em vídeo de um mergulho. Não se vê nada, não se trata de ver, mas de sentir a presença maciça do mar, muito mais do que os objetos contidos nele. Há um modo de representar a natureza que se propõe a nobre tarefa de documentário e flerta com a experiência estética. É no antípoda disso que se situam esses trabalhos.

Conhecemos o mundo através de imagens, mas até que ponto elas correspondem a uma experiência da realidade? As imagens de Dália Rosenthal por sua vez descrevem coisas que podemos fazer, ao contrário dos panoramas sobre vastidões por onde ninguém anda. Dessas ações ela extrai uma sensação de presença que a imagem naturalista desconhece e impede (...).

Bibliografia

Abbnano, Nicola, **Dicionário de filosofia**, Martins Fontes, São Paulo, 2007.

Alves, Rubem, **Meditações**, CEDI, Rio de Janeiro, 1983

Andrés, Maria Helena, **Os Caminhos da Arte**, Editora Arte, Belo Horizonte, 2000.

Bachelard, Gaston, **A Intuição do Instante**, Verus Editora, Campinas, 2007

Bachelard, Gaston, **A Água e os Sonhos**, Martins Fontes, São Paulo, 1997.

Blavatsky, Helena P., Glossário Teosófico, Ground, São Paulo, 1995.

Blavatsky, Helena P., A Voz do Silêncio, Ed. Pensamento, São Paulo, 2001.

Borer, Alain, The essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997

Brunton, Paulo, Vislumbres, Ed. Irdin, Minas Gerais, 2007.

Cruz, São João da, Obras Espirituais, Carmelo de São José, Fátima, 1946.

Elias, Norbert, Sobre o tempo, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1998.

Emoto, Masaru, As Mensagens da Água, Editora Isis, São Paulo, 2004.

Dempsey, Amy, Estilos, Escolas & Movimentos, Cosac&Naify, São Paulo, 2002.

Durini, Lucrezia De Domizio, Difesa Della Natura, Charta, Milão, 1996

Durini, Lucrezia De Domizio, The Felt Hat A Life Told: Joseph Beuys, Charta, Milão, 1997

Fiores, Stefano & Goffi, Tullo, Dicionário de Espiritualidade, Paulus, São Paulo, 1993.

Ghiraldelli, Paulo, Introdução a Filosofia, Manole, São Paulo, 2003.

Gombrich, E.H., **A História da Arte**, LTC Editora, Rio de Janeiro, 1999,

Grun, Anselm, **No Ritmo dos Monges**, Ed. Paulinas, São Paulo, 2006.

Goswami, Amit, **A Física da Alma**, Editora Aleph, Sao Paulo, 2008.

Hegel, **Estética**, Guimaraens Editores, Lisboa, 1974.

Hoskins, Ianthe H., **Fundamentos da Filosofia Esotérica de Helena Blavatsky**, Editora Teosófica, Brasília, 1991.

Kandinsky, Wassily, **Do espiritual na Arte**, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

Klaus, Honnef, **Arte Contemporânea**, Taschen, Colonia, 1994.

Krishnamurti, **Sobre a Natureza e o Meio Ambiente**, Editora Cultrix, Rio de Janeiro, 1991.

Lemkow Anna F., **O princípio da totalidade**, Aquariana, São Paulo, 1992.

Malorny, Ulrike Becks, **Kandinsky**, Taschen, Colônia, 2003.

Mora, José Ferrater, **Dicionário de Filosofia**, Martins Fontes, São Paulo, 1999.

Morya, **Folhas do Jardim de Morya (Vol. I e II)**, Fundação Cultural Avatar, Niteroi, 1997.

Naves, O Vento e o Moinho, Companhia das Letras, São Paulo, 2007.

Lacey, Hugh, **A linguagem do Espaço e do Tempo**, Perspectiva, São Paulo, 1972.

Lichtenstein, Jaqueline, **Coleção A Pintura: textos essenciais**, Editora 34, São Paulo, 2004.

Ponty, Maurice Merleau, **O olho e o Espírito**, Cosac&Naify, São Paulo, 2004

Ponty, Maurice Merleau, **A Natureza**, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

Povo, Marta, **Energia e Arte**, Editora Senac, São Paulo, 2007.

Rosenthal, Dália, **O elemento Material na Obra de Joseph Beuys**, UNICAMP, Campinas, 2002.

Satz, Mario, **O Dador Alegre**, Ground Editora, São Paulo, 1992.

Smith, Edward Lucie, **ArToday**, Phaidon, Nova Iorque, 2004

Tuchman, Maurice (org.), **The spiritual in art: abstract painting 1890-1985**, Los Angeles Country Museum of art, 1986.

Unger, Nancy, **Da Foz à Nascente**, Martins Fontes, São Paulo, 2001.

Weitemeier, Hannah, **Yves Klein**, Taschen, Colônia, 2005.

ANEXO – Vídeos: Travessia e Crepúsculos ATO I, II e III.

Imagens: Dália Rosenthal