

Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Visuais – VIS

TIAGO COSTA DE CARVALHO

A invisibilidade do ato

Brasília

2017

Tiago Costa de Carvalho

A invisibilidade do ato.

Trabalho de conclusão de curso de Artes Visuais, habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes de Brasília.

Orientador (a): Dr (a) Cíntia Maria Falkenbach

Brasília

2017

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	4
2. PANORAMA.....	5
2.1. Os primeiros entendimentos.....	5
2.2. Pequenos aprofundamentos.....	10
2.3. Aproximação.....	13
3. A OBRA.....	14
3.1. Primeiro mergulho – sobre a visão.....	14
3.2. Segundo mergulho – sobre o espaço.....	18
3.3. Terceiro mergulho – sobre o material.....	20
4. Conjecturas sobre a invisibilidade.....	23

Introdução

A visão é o sentido que depreende e dá forma ao nosso mundo. Vivemos numa cultura que se desenvolveu com base no uso da imagem para armazenar, reproduzir e transmitir nossa própria história e experiências do entendimento do nosso redor. Sendo assim, as artes visuais são representantes de um grande papel dentro da nossa cultura. Além disso, temos toda uma série de definições do que vem a ser considerada uma imagem. Também é importante conceituar a utilidade da imagem na sociedade tanto quanto sua presença nela.

Dentro da cultura visual atual, são desenvolvidos diversos estudos sobre as várias possibilidades de experiências visuais que as artes podem oferecer para o ser humano. Mais especificamente, o objetivo desse estudo visa propor uma nova possibilidade de se ver uma das linguagens das artes visuais que é a da gravura.

Neste caso, há um histórico de pesquisas que foram realizadas por mim até que eu pudesse chegar neste ponto de imersão dentro da linguagem. São vários intercâmbios entre as diversas linguagens que ocasionaram o objeto principal desta pesquisa. Gostaria de pensar que no meu percurso pelas linguagens, sempre houve fios condutores conceituais, onde busquei trabalhos que abordavam questões sobre o sentimento de deslocamento, ausência e relatividade entre o tempo da obra e o tempo do observador. São fios condutores que variam a forma com a qual são apresentados em outras linguagens. Agora, neste projeto, sinto que a forma que a linguagem da gravura, mais especificamente as técnicas da calcogravura, me ofereceu a oportunidade de explorar esses temas da forma que sempre almejei. Não que o percurso dentro das outras linguagens tenha sido inexpressivo, mas sinto que ele não permitiu uma imersão total dentro dos temas. Sendo que o tema foi trabalhado nas linguagens da aquarela, da serigrafia e da xilogravura.

Alguns acontecimentos sucederam por conta das experimentações, assim como a influência do tempo e do clima sobre a obra de arte advinda da imersão de aquarelas no lago Paranoá¹. As oxidações das tintas sobre os papéis e marcas de águas da chuva deram

¹ A experiência do Lago Paranoá será melhor descrita adiante, mas a priori, entenda-se como um projeto de inserção de aquarelas dentro do Lago Paranoá, coincidindo a profundidade da água com a da pintura.

um novo significado para as obras enquanto que em tempos anteriores eu sempre preferia controlar os espaços brancos do papel. Além disso, a serigrafia permitiu um maior entendimento do conceito de múltiplo da gravura, dada sua facilidade e rapidez em gerar diversas cópias, dando origem à um projeto de intervenções urbanas diversas que se utilizou das várias impressões colocadas sobre espelhos d'água espalhados pela cidade de Brasília.

São diversos afluentes dessas pesquisas que culminaram no que pode ser considerada uma síntese de alguns anos de produções paralelas. Parte da poética deste processo será descrito aqui como o desaparecimento da imagem gravada. Mais do que isso, um estado de incerteza em que o meio vela e revela a obra dependendo do seu ponto de vista e inserção no ambiente.

Panorama

Este trabalho vem de uma série de experimentações e trabalhos anteriores que foram demonstrando o caminho para que a presente pesquisa chegasse a este ponto. Dentro deste processo, está um cruzamento muito proveitoso entre os domínios da gravura e da pintura. Suas questões foram equiparadas para que se pudesse procurar um ponto em comum onde ocorresse um diálogo.

Os primeiros entendimentos

Para o começo da conceituação, é necessário entender o que do passado é relevante para a pesquisa atual. Assim, partirei da primeira produção que mantém seus resquícios atualmente. Data de 2014, quando meu interesse pela pintura era mais intenso. Naquele ano, houve a proposição em uma matéria da própria universidade chamada “Projeto Interdisciplinar” que propunha que investigássemos nosso passado ou mesmo alguma questão que estava presente em todas as nossas obras até então. Neste momento de autorreflexão, percebi que a maneira que eu vivi minha infância e adolescência em sociedades diferentes por me mudar frequentemente influenciou a minha percepção da convivência. Sempre optei por certo tipo de exílio e afastamento de grandes grupos, preferindo perspectivas mais intimistas de viver. De certa forma, foi isso que resultou num

grande interesse pelo desenho. Assim ele serviu para me ocupar e dar um alento ao isolamento no qual me tinha colocado. Essas reflexões foram provocadas por um encontro da existência de conchas no lago Paranoá, me levando a pensar como é estar deslocado do próprio meio, isto é, conchas são mais habitualmente vistas em águas salgadas, principalmente em praias, e estas do lago estavam bem longe de casa. Assim, surgiu a primeira característica que baseia minha produção: os *Deslocamentos*. Entendem-se *Deslocamentos* como o movimento dentro do *espaço* que transfere a percepção de um objeto para o outro. Considerando que o *espaço* é o ambiente sensorial, onde ocorrem todas as funções de percepção do homem são ativadas para a percepção do objeto. Essa ideia está ligada a um ideário inicial de Thomas Hobbes, que coloca o *espaço* como: “a imagem da coisa existente enquanto existente, ou seja, não se considerando dela outro acidente que não seu aparecer fora do sujeito imaginante” (De corp., VII, § 2). Enquanto que atualmente pode-se depreender esse *espaço* como além de físico, como um mescla de estados, que variam em dimensões empíricas tanto quanto dimensões ilusórias. O *deslocamento* ao qual a obra se refere são causados naturalmente pelos ciclos da natureza, provocados por ciclos das águas, ventos, caminhos e principalmente pela interferência do ser humano. O mesmo deslocamento de anos, décadas, séculos e até milênios que fez com que mariscos fossem parar no meio do centro-oeste.

Com base nisso, a primeira obra executada que apresenta esse conceito de *deslocamento* é a obra “Afogamento 1” (Figura 1).



Fig. 1. Afogamento 1, 2013. Aquarela sobre papel, 28x35 cm.

Trata-se de uma interpretação figurativa da ideia de *deslocamento*: onde o ser que habita um ambiente aquático, sendo esse ambiente, um *espaço* artificial que o próprio ser cria ao inundar e começar a se afogar num mar de lágrimas próprias. Dentro dessas autorreflexões aconteceram diversos encontros que se assemelharam com as relações que nós temos com os ciclos da água. Vendo por este ângulo, comecei a desenhar uma série de trabalhos que chamei de “Maritimidades”. Esta série seria uma tentativa de ilustrar a influência dos movimentos e dos ciclos da água em consonância com o nosso ser.

A produção deste trabalho elucidou diversos caminhos que se abriram no momento em que decidi seguir me aprofundando nestas questões. A questão foi além da própria pintura passou a ser um questionamento sobre o espaço. Quando concluí a pintura, percebi que desenhar a água era um exercício maçante e bem complexo, no sentido de produzir uma representação relativamente naturalista da mesma. Esse exercício de representação

continuou por outras obras da série, apesar de dificuldades quanto à sua produção. Tratava-se de uma insistência da vontade de ser o mais representativo-comunicativo possível. Isto é, até este momento, a água era utilizada mais como um recurso simbólico do que como uma referência visual. Em verdade, a água era amplamente presente em minhas pinturas, pois me parecia que a falta da mesma a tornava inexistente na imagem, sem que ela pudesse ser percebida como um elemento exterior à representação.

Assim, notei que a água poderia não apenas representada, para sim, estar na obra de forma literal. Então surgiu a ideia de que a obra pudesse pertencer a um espaço específico, e mais ainda, ela fora produzida deslocada de seu espaço natural. Depois de pronta, ela poderia ser colocada onde fosse mais adequada. O fato de produzir uma obra que era para ser colocada na água me utilizando da aquarela era uma tentativa de remeter o meio final dentro da poética da produção.



Fig. 2. Registro de inserção da obra no espaço. Fotografia. 2014.

A inserção da obra no lago Paranoá iniciou um processo que daria luz ao novo entendimento agregado ao trabalho. Esse entendimento é devido a transparência da água. Essa *transparência*² foi mudando de acordo com a utilização desse conceito nas obras subsequentes. Desejava que a água ainda estivesse presente nas obras, porém de uma forma mais indireta, do mesmo jeito que a água é presente nas mais diversas coisas sem ser percebida. Tanto por estar entranhada na composição química dos materiais, como também ser parte integrante do ar que respiramos como forma de vapor. A foto do ato de inserção me mostrou que a água tinha uma característica muito interessante que era uma “transparência múltipla”, que pode ser entendida como uma condição diversa ao qual a transparência da água se dá.

Nos trabalhos mais antigos, a transparência da água estava submetida a dois planos de percepção: um que era interno, e o outro externo. No plano externo, que era como estava sendo vista a água até então, a água era um plano de percepção, onde apenas o seu material físico era explorado. Não se tinha uma real inserção no meio aquático quando mais apenas suas movimentações físicas aconteciam. Enquanto isso, no plano interno, a água é explorada no seu interior, assim, propondo um mergulho. Nele, a audição, a visão e o tato são totalmente alterados em relação à percepção normal e então ocorre outro tipo de acomodação para o espaço aquático, em que ele mostra relações diferentes: a perda de referências visuais, audição limitada e movimentação complexa. Essas limitações acometem nossos sentidos fazendo com que eles obtenham inter-relações com a água de uma forma dupla, a água, ao mesmo tempo em que fornece toda uma base para nossa sobrevivência, oferece também riscos fatais à vida, tanto quanto pode destruir as edificações, oxidar metais, entre outras características. Nessa gama de planos, o ser é confrontado com sensações opostas: uma reconfortante, onde o espectador se vê posicionado sobre uma lâmina d’água, em que é percebida uma sensação de calma, ou mesmo, a água que dá a vida e está a serviço do homem. Por outro plano, o ser é confrontado com uma imersão, e que agora, nesse meio, o ser corre perigo de afogamento, e é *deslocado* de seu meio confortável, onde sofre de uma tensão de morte.

² A *transparência* será um objeto de estudo muito intenso dentro do trabalho ainda, o que se pode adiantar aqui para o entendimento do projeto é sobre a relação entre dois objetos que permitem a passagem de luz entre si, permitindo ver um ao outro mesmo havendo a sobreposição de ambos.

Pequenos aprofundamentos

Neste momento, parecia que até este ponto, a produção representava o plano da lâmina d'água: olhando ao longe o que poderia ser feito, sendo que era um plano infinito sem ser limitado por um horizonte que era claro, porém longínquo. A transparência completa da água se dá em um contexto a curta distância, enquanto que para olhares mais afastados, a mesma se apresenta de uma cor dependente do meio na qual a mesma está inserida, como exemplo a diferença entre a água do mar e água do lago. Sendo a primeira um azul escuro enquanto a segunda um marrom claro que tende a escuro dependendo da profundidade. A transparência interna da água é bem diferente, sua percepção é muito mais íntima, e mantém contato com toda a superfície do corpo; ela engloba todos os espaços possíveis e mantém seu aspecto fluido à temperatura ambiente. Além disso, sua visibilidade tem suas características invertidas em relação à superfície: dentro da água, as coisas ao longe se tornam mais esvaecidas muito mais rapidamente com a distância do que em meio ao ar atmosférico comum. Nesta relação, pensando pela água cristalina, tudo aquilo que é visto de perto, é visto como um objeto flutuante ambientado num fluido transparente em que a gravidade se comporta de forma diferente. É neste espaço que pautei uma nova série de pinturas. Nessas, o fundo é completamente branco, pensando que a água é presente nas obras, não apenas em representação direta, como é o caso de algumas das pinturas, mas sim, como agora um meio de completa transparência onde as relações entre o ser humano e o meio interno da água se dão de forma muito mais intensa.

Como é o caso entre as obras: “Vórtice 2” (Fig.3) e “Alimentação” (Fig.4), em que ambas participam da mesma série, mas há uma clara distinção entre as duas na forma pela qual se entende a inserção da água no meio. Ambas as obras participam da série que intitulei de “Maritimidades”, onde os ritmos do mar convergiram com as intimidades do ser humano. Esse encontro gera uma série de situações nos quais é explorada a dualidade previamente citada entre a água reconfortante e a água que afoga, sendo outras obras uma espécie de limiar entre essas duas características que ela apresenta.



Fig. 3. Vórtice 2, 2016. Aquarela sobre papel, 75x95 cm.



Fig. 4. Alimentação, 2016. Aquarela sobre papel, 50x70 cm.

A obra “Alimentação” é o indício do começo da transparência completa da água na pintura. A inserção dos peixes na figura, no mesmo plano que o *ser*³, é uma forma de aproximar meios antagônicos, sendo que para o peixe, a água é um ambiente de vivência e de conforto, contra a hostilidade que o *ser* traz ao ambiente. Em ambas as obras há uma presença forte de um simbolismo e ao mesmo tempo da representação direta de conceitos

³ A partir da obra “Alimentação”, é necessária a introdução da diferença entre o *ser* e o *habitante*. Sendo que: o *habitante* é aquele que vive no ambiente, isto é, aquele é nativo ao meio. Enquanto que o *ser* é aquele que é deslocado de seu ambiente e impacta o meio do outro.

específicos ligados aos elementos visuais que a pintura tem. Um dos elementos que vai desaparecer nas obras daqui em diante é a questão diretamente representativa. Na relação entre imagem, figurações e conceitos, haverá um rompimento do laço da figuração e do conceito para um maior aproveitamento não apenas da imagem, mas também a sua expansão para um campo mais abrangente que apenas o da dualidade Obra-Observador para sim conter o meio onde ela habita. Fator presente nas inserções das pinturas nos espelhos d'água, que tinha se tornado insipiente na série.

Aproximação

Antes do dito momento de imersão completa, houve um outro momento entre que foi ocasionado pela disciplina de “Ateliê 2” na universidade, onde fora explorado pela primeira vez o uso de um suporte transparente. No artigo publicado, há uma idealização do papel transparente como um primeiro ponto de contato entre o que é almejado para o desaparecimento da imagem gravada. Afinal, para sumir com a imagem, primeiro havia pensado como suplantando o meio o qual veicula a imagem?



Fig. 5. Experimento com o papel *kozo*. 2016

Na Fig. 5, é demonstrado o primeiro experimento que ocorre com a apropriação do papel *kozo*, que é um papel de fibra de amoreira feita dentro de processos de produção japonesa. Neste momento, a transparência seria demonstrada não apenas pela imagem e suas questões de cor e imagem, mas sim, com o auxílio do suporte para uma maior inserção no meio. Isto é, com o uso de um suporte semitransparente, a obra ainda teria uma presença no ambiente em que é colocada, e ao mesmo tempo, questionaria esse meio ao colocá-lo como parte integrante da obra, além de um elemento que apenas rodeia-a. O primeiro experimento se posiciona de forma interessante em relação às questões da aquarela por exemplo, em que de forma acadêmica, a cor do papel é considerada a luz da pintura: no processo de se pintar aquarela, são pintadas apenas as sombras dos objetos. Neste caso, a cor do suporte não é uma cor em si: é um misto entre as cores que o meio se manifesta através da pintura. Assim, a inserção da obra não fica apenas restrita a como era no ambiente aquático, como foi previamente citado, como se expande para um campo mais aberto que envolve o meio com o qual participa e dialoga.

A obra

Primeiro mergulho – sobre a visão

Tendo em vista todos esses diálogos sobre como se deu o embasamento do que se vê até aqui, é pertinente que se aborde todos os temas que envolvem a conceituação desta produção. Em um momento inicial, pode-se esperar primeiro um entendimento do que vêm a ser o objeto de estudo das obras a seguir, e o que elas trazem como resolução à estas questões.

A compreensão da condição da imagem está atrelada à questão da percepção visual. Isto é, para fruir de uma imagem, é necessário que se tenha uma noção da forma com a qual deve-se pensar aquela imagem. Para introduzir este conceito, utilizo-me da exposição de Didi-Huberman sobre a visão:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom

visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. (DIDI-HUBERMAN, 1998).

A visão, dentro de um sistema analítico objetivo, pode ser entendida como o único sistema que permite a apreensão do objeto, no formato de imagem, a partir da luz refletida sobre o mesmo. Na verdade, aquilo que é da alçada do sistema visão, é o comando de toda a luz que passa pelos olhos e que codifica essa luz em forma de uma imagem a ser entendida pelo cérebro. Claro, fora desse sistema analítico a visão pode ser entendida como muito mais que apenas um sistema fisiológico, mas também como um ato de entender o que nos rodeia. No trecho destacado, entendo que o autor mostra que a visão faz parte de um processo de troca, em que o olhar é uma busca por sensações, das mais variadas possíveis, no qual estas desafiam o próprio entendimento que se tem de mundo.

Aqui, compreendo que as imagens podem oferecer mais do que apenas emissões de luz que afetam a visão, como também, ao momento de sua codificação, essa imagem gerada pela visão causará certa confusão. No momento em que essa experiência se torna algo muito mais além: a imagem chama o observador para se aproximar e tentar entender o que acontece no processo. Isto é, a dissolução de uma apreensão direta da imagem convida o observador a questionar a sua existência, tanto quanto a sua inserção. As imagens conversam com o observador no fato de estabelecer uma ponte entre ele e a dimensão de um mundo de nuances suaves que pouco se experiencia no contexto urbano de vida. Essa ponte é gerada pela estranheza que a imagem aqui traz. A nossa visão tende a enxergar esses objetos ao longe como um plano agregador de luz que contém uma interferência no meio.



Fig. 6. Visualização aproximada da obra "Redemoinho". Fotografia.



Fig. 7. Visualização afastada da obra "Redemoinho". Fotografia

De certa forma, aqui já são apresentadas questões que trabalhos passados já tinham demonstrado: ao longe, a obra é vista de uma forma superficial, sem uma profundidade clara, onde o observador é convidado a se aproximar do plano, como se aproxima de uma lâmina d'água. Ao se aproximar, o objeto toma um caráter completamente diferente, quase que oposto. O objeto ganha uma *transparência* e a imagem gravada revela-se de forma sutil, na qual o observador é forçado a fazer o mesmo movimento que se faz ao se observar algo dentro da água. Essa transformação da obra remete à outra questão indicada por Didi-Huberman, a dupla distância:

"Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias - as distâncias contraditórias - se experimentariam umas às outras, dialeticamente". (DIDI-HUBERMAN, 1998).

A dupla distância não se trata apenas da imagem, mas sim da relação de percepções entre objeto e observador. Assim, é interessante notar que o fato da obra perceber a presença de um observador e se esconder quando o mesmo chega perto, este

jogo que é criado consegue implicar um tipo de vida ao objeto. Isto é, ao velar-se e revelar-se, a obra cria um jogo de expectativas com o observador, em que se manifesta uma inversão da visualidade padrão, que se entende por ser aquela que nos impulsiona a olhar mais de perto aquilo que queremos entender melhor. No momento que a obra estabelece uma conexão visual, ela se mostra muito presente e logo depois, com a aproximação do observador, ela se esconde e mostra apenas uma fragmentação de sua existência.

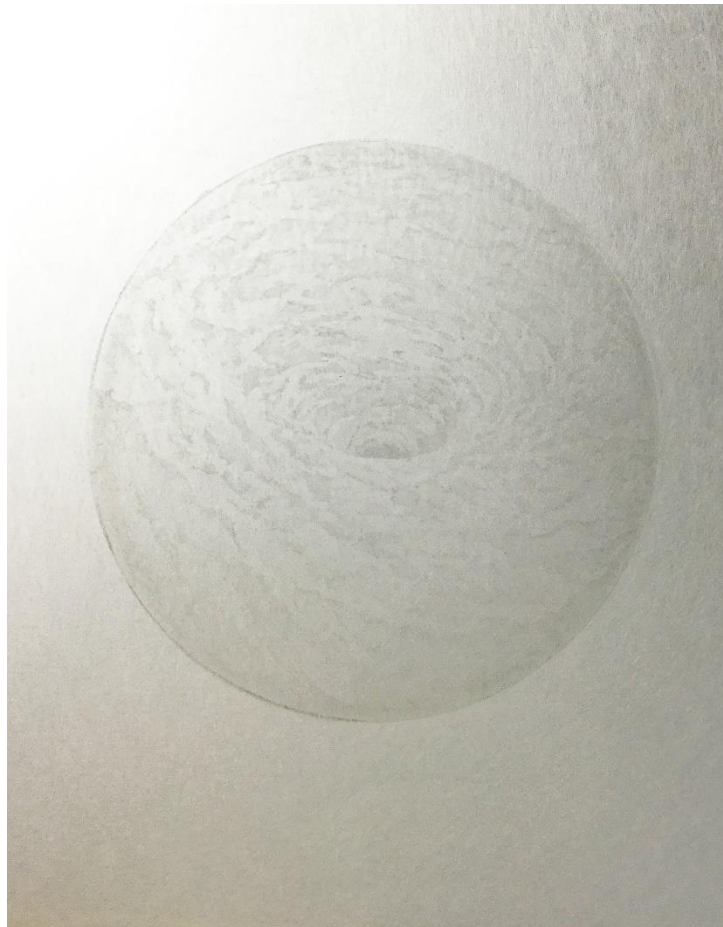


Fig. 8. Redemoinho. Gravura em metal. 2017. 14x24 cm.

O jogo da confusão da imagem é bem representado pela obra “Redemoinho” (Figura 8). Onde a obra se trata de um redemoinho de escala catastrófica, respeitando-se a proporção da imagem, ao mesmo tempo que para nossa escala aparece apenas como um ralo. A obra traz concentrações diferentes na sua imagem, que ao longe, aparece como um círculo sobressaltado sobre a folha, e quando se aproxima da obra, o papel desaparece e

resta apenas a projeção da luz do ambiente sendo anteparada na figura, tornando-a mais opaca que o fundo. Neste caso, a visão que se tem do objeto é o que dá vida ao mesmo, no sentido de que “Sob nossos olhos, fora de nossa visão: algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo”. (DIDI-HUBERMAN, 1998). A experiência da obra se trata de uma sedução aos olhos pela estranheza, partindo de uma expectativa que já se tem ao se olhar para um objeto: perceber alguma coisa; sentir alguma coisa. Onde essa expectativa é rapidamente quebrada pelo encontro confuso e reconstruída com o lento reaparecimento da imagem para o observador.

Segundo mergulho – sobre o espaço

O espaço está inserido em um grande ambiente de discussões, envolvendo principalmente seu entendimento como um todo, tanto quanto algum tipo de coisa que preenche o vácuo. Segundo Scott, “O espaço é um ‘nada’ – uma pura negação do que é sólido – e por isso nós não o notamos” (apud. PEDROSA, 2015, p.31), sendo essas uma das visões que compreende a vertente de que o espaço é um meio residual: isto é, uma negação do objeto, criando uma dualidade entre objeto e não-objeto. Desta forma, pensando pela questão da negação, o espaço viria a ser apenas um meio de propagação do não material. Onde a luz, o som e o ar ocupam de forma invisível o espaço e este é moldado pelas relações e posicionamento entre seres e objetos.

Ao mesmo tempo, dentro da noção de “espaço ampliado” de Rosalind Krauss são abordadas as problemáticas da inserção da obra no espaço “(...)entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar” (KRAUSS, 1978) onde a autora descreve obras que estariam rompendo com a noção de uma destinação à obra. Neste texto, encontramos um diagrama que reúne características a priori excludentes entre si: paisagem, arquitetura e escultura. E claramente, como a escultura moderna viria a se tornar um meio de se tornar uma negação destes três meios, onde ela pudesse ser uma outra negação, criando em si um sentido de vazio. Assim, as obras que estão aqui descritas são de certa forma uma negação da imagem, que esconde a imagem, mas revela um tipo de presença aurática, como resquício de um trabalho manual já esquecido, como dito por Walter Benjamin. É

interessante notar que a obra não nega outros aspectos imanentes à obra de arte, como a presença e a própria categorização como obra de arte, já que esta aparece em uma moldura e é inserida dentro do contexto de galeria de arte. Ao mesmo tempo, questiona a sua ausência como obra de gravura, principalmente de calcogravura, pois denota o processo de produção em resquícius como o relevo que imprime sobre o papel.

A partir do momento em que a obra começa a tomar para si a dimensão espacial, quero dizer, ao mesmo tempo que a obra começa a se tratar de espaço, ela toma para si automaticamente a questão do tempo. Para falar sobre espaço, necessariamente pensamos em movimentação e *deslocamentos* sobre o objeto, obrigando assim a tratar sobre o tempo. A questão temporal se apresenta na obra de forma perene, no sentido de que atua sobre a obra alterando suas características materiais⁴. Para este entendimento, o tempo da obra é fluido: o tempo com certeza age sobre a obra, porém, dentro dos ciclos de dia e noite, compreende-se uma mudança na claridade do dia, que altera a questão de percepção do trabalho, revelando-o mais ao depender da hora do dia. E ao longo prazo, por desgastar a obra, condensando nela uma atividade temporal ressignificada em forma de mudança de cor, ou mesmo mudança de um paradigma imagético.

⁴ As características materiais são entendidas aqui como a condição material do trabalho: suporte, tinta, método de impressão. Essas relações serão melhores explanadas no próximo subcapítulo.



Fig. 9. Névoa. Gravura em metal. 2017.

A obra “Névoa” (Figura 9) é uma obra pensada sobre a dinâmica de um espaço coexistente. Isto é, a obra apresenta uma dicotomia difícil entre a visualidade do espaço real e do espaço virtual, ao mesmo tempo que questiona a subjetividade de ambos. Abordando pela questão do espaço real, trata-se de uma inversão, onde a imagem cria uma situação de pouca visibilidade dentro de um ambiente de relações visuais muito intensas como a galeria de arte. Na questão do espaço virtual, a obra traz um questionamento sobre o uso do próprio suporte como elemento de representação de um fenômeno etéreo⁵, representado por um tipo de névoa que esconde aquilo que já é escondido pela própria materialidade. Enxergo como um tipo de banimento do *habitante* para um meio extra-sensorial. Mais ainda, o *habitante* como um todo existe enquanto imagem na matriz que é impressa, mas sua presença na impressão é contida fortemente pelo suporte, que não

⁵ Considerando “éter” como um meio vazio subjetivo de propagação da matéria. Não se trata do sentido físico como meio de propagação de ondas eletromagnéticas.

agrega a tinta dos sulcos da matriz, mas em escalas inumanas, pode-se imaginar que um dia veio a existir ali algo, que agora está imerso no meio. Meio este que é problemático, já que ao mesmo tempo que a presença do *habitante* está condicionada ao suporte, a presença do suporte está condicionada ao meio que é inserida, causando assim, algum tipo de fé, na qual o observador é levado a acreditar na existência daquele *habitante* como imagem, por meio de apenas leves demonstrações de uma existência em outro plano: o plano da matriz.

Assim como Robert Morris fala em um texto seu⁶, penso que as influências dessa configuração espacial que estas obras constituem, afetam de forma diferenciada as questões da memória. Já que se trata de uma relação temporal entre uma apreensão de um “agora” e uma em outro momento. Assim, essas obras se configuram na mente do observador de uma perspectiva muito diferente do que provavelmente se lembrará delas, talvez em dois tocantes: ser fadada a um apagamento, onde a transparência se torna uma invisibilidade, ou então a memória acelera o processo do tempo, e grava a imagem já como uma imagem denotada pelas ações de envelhecimento do material que o revelam.

Terceiro mergulho – sobre o material

Inexorável à existência da obra de arte, está a sua materialidade. Seja essa materialidade aplicada diretamente sobre o objeto, como quanto o relato de sua existência, ou a produção de um documento que comprove a sua existência. Nesta série de obras, procura-se uma supressão de uma certa materialidade da obra, ao mesmo tempo que o que resta de material, assegura a posição da obra quanto objeto no espaço.

Começando assim pelo suporte. O papel *kozo* previamente citado é um achado neste quesito. A materialidade dele é plena no quesito de existência como objeto: é visível, é palpável e muito maleável. Do mesmo jeito que apresenta o mesmo tipo de fluidez que água, mas demonstra uma transparência física no seu modo de ser. Enquanto isso, remete também à “transparência múltipla”, previamente citada, da água: enquanto externamente é opaca, pouco imersiva devido à sua reflexão do meio, de perto é imersivo, transparente mas vela coisas ao fundo. De certo modo, vejo a questão material deste papel como uma

⁶ MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. Capítulo interno ao livro “Escritos de Artistas, anos 60/70.

condensação de estados da água enquanto matéria conservativa, muito próximo de um estado congelado, não fisicamente, mas temporalmente da água e suas relações com nós observadores. Tão congelado, que sua funcionalidade primeira está ligada com a restauração, devido a sua capacidade de receber outros tipos de meio e métodos de produção do mesmo.

Mais intensamente ainda, a questão da materialidade da matéria prima da obra é chave para o entendimento desta dimensão da obra. Escolhi a gravura em metal para ser a técnica para poder me aproveitar de processos que a ela exige e que podem ser explorados poeticamente. Em destaque, está a questão justamente no processo de confecção. Este processo se trata da gravação da chapa metálica, aqui frequentemente utilizadas técnicas indiretas, que são as técnicas que se utilizam de ácidos para gravação. A questão processual leva em conta um longo tempo de trabalho, onde acontecem fenômenos de condensação de um tempo gasto em forma de eternizações na placa. Isto é, mais do que simplesmente o processo técnico, trata-se de uma decorrência que a chapa traz consigo uma memória processual das ações sobre ela aplicada. Sendo que esta memória aplica à impressão todas as influências desse processo: erros, acertos, acidentes, acasos, raivas e empolgações que acontecem durante o processo de gravação que acabam por agir sobre o resultado final da impressão. Talvez a calcogravura tenha sido melhor para este caso, por conta de uma certa dificuldade que se tem ao tentar corrigir problemas que aconteceram, sendo assim, dá a ela uma impressão de um tempo contínuo ali empregado, onde não há lacunas no desenvolvimento e percebem-se todas essas influências, mesmo que mínimas, do processo.

Claramente, a gravura não se trata apenas da matriz, mas sim, da imagem que ela produz. O aglomerado de todo o processo que é expresso pela aplicação de algum material que residirá o suporte como forma de impressão. É interessante notar que a imagem da gravura é um jogo de cheios e vazios, onde são, na matriz, variações de aplicação de trabalho sobre ela. No caso da calcogravura, principalmente em relação às técnicas indiretas, as zonas que aglomeram mais tinta, são aquelas que passaram mais tempo sob a ação de corrosão do ácido: que condensam mais tempo de processo. É nesse jogo de tempos que se aplica o uso do gráfico dentro das obras desta série. A tinta é um expoente desta aglomeração, no sentido de que ela representa, com variadas intensidades, as

passagens dos tempos do processo. Mais especificamente, a tinta branca é utilizada para uma difícil remição ao sentido de positivos e negativos cromáticos, mas sim, para o sentido de condensações variadas de tempo de gravação. Além disso, a tinta branca corrobora mais facilmente com a proposta do desaparecimento da imagem, percebendo que ao final da impressão da matriz, o que mais se nota é a aplicação de uma presença que ali existiu, demonstrada pelo relevo que a chapa metálica aplica sobre o papel, enquanto que a imagem não é mais o principal, mas sim, um resquício de árduos processos de produção que são velados pelo meio.

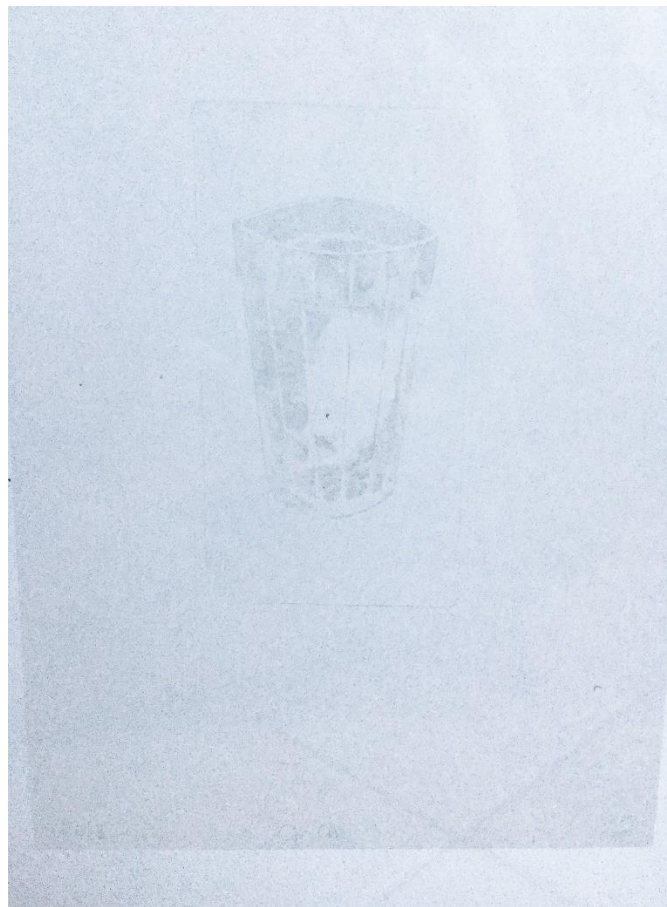


Fig. 10. Copo cheio. Gravura em metal. 2016.

Mais a fundo na questão da tinta branca, está o díptico “Copo cheio” e “Copo vazio”. Este díptico aproxima as duas ênfases previamente citadas, entre o sentido cromático e o subjetivo da tinta. Ambas são impressões da mesma matriz, porém, com tintas brancas diferentes. Como poderia a mesma matriz, impressa com tintas de mesmas cores, terem em si resultados tão distintos? Essa pergunta é o gatilho para outra questão central aos

trabalhos em geral. Muito mais do que a cor, as tintas são dotadas de materialidades muito distintas. Ao remeter-me ao processo de impressão, percebo que ao utilizar a tinta branca que imprimiu a obra “Copo cheio” (Figura 10) noto que esta é muito mais densa que a tinta que imprimiu a obra “Copo vazio” (Figura 11). Longe de mim analisar questões técnicas das tintas, é de maior interesse meu pensar na relação que essas tintas tem com o processo de impressão. A tinta mais densa, além de muito mais difícil de se limpar, condensa mais pigmento, junto com outras sujeiras, e mais importante ainda: por estar mais tempo em contato com a chapa de cobre, o metal acaba oxidando mais rapidamente, tornando-a mais escura. Enquanto que a tinta menos densa era limpa mais facilmente, ao mesmo tempo, saia com tanta facilidade que acabava por ser retirada demasiadamente da chapa, ocasionando uma impressão praticamente invisível. Ou seja, mais do que o material, trata-se novamente da ação, e da aplicação do tempo por meio do material.

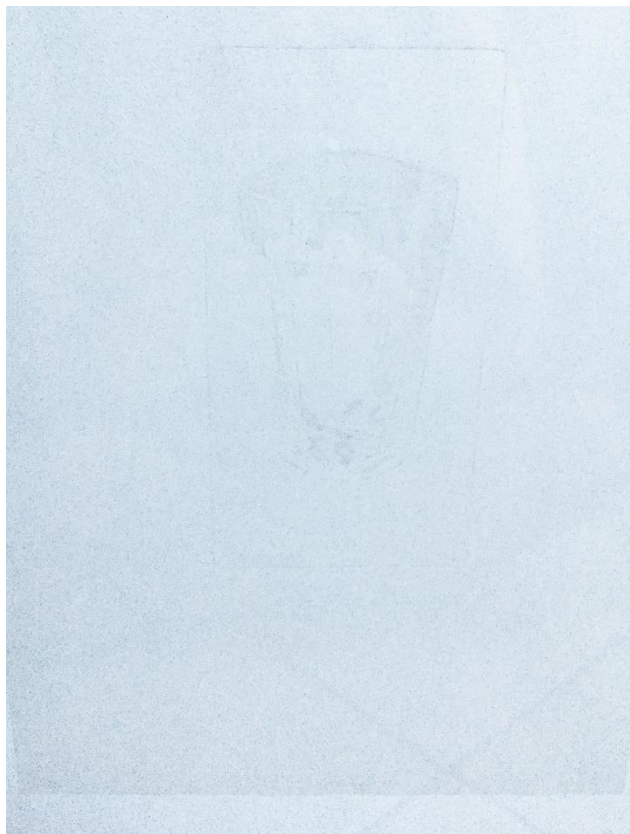


Fig.11. Copo Vazio. Gravura em metal. 2017.

Dentro desse jogo de densidades, imagino que é importante ressaltar a questão das cores. Mais do que apenas brancos, essas cores são misturas entre sua composição química e

as influências no meio. Onde na verdade há uma relação condicional entre as duas, o qual o meio é quem oferece subsídios luminosos para a manifestação da tinta, ao mesmo tempo que para o observador, a tinta é um anteparo que oferece uma perspectiva diferente sobre o meio como um todo. Posso dizer que aplico aqui o conceito de “cor inexistente” de Israel Pedrosa, em que: “Cor inexistente é a cor complementar formada de entrechoques de tonalidades de uma cor levadas ao paroxismo por ação de contraste. ”, em que há de se entender que as cores brancas aqui se comportam de forma diferenciada em relação a sua composição original, e não refletem o branco, mas sim, fenômenos que ocorrem em processos internos ao observador. Ainda completa:

“O elemento novo é a possibilidade de controlar tecnicamente o fenômeno e enquadrá-lo em bases práticas, de acordo com a distância em que se coloque o observador e os vários tons de cor da pintura observada, a qual deve também obedecer a padrões de forma preestabelecidos.” (PEDROSA, 1977).

Claramente, o trabalho não se trata apenas da cor, mas sim da impressão por meio desta, no sentido de que o que Israel Pedrosa procurava era em relação apenas a cor per se. As imagens se utilizam deste tipo de cor para apresentar-se, assim, a imagem é tão mutável quanto a sua cor.

Conjecturas sobre a invisibilidade

Após categorizar os elementos que compõe esta série. Cabem aqui alguns pensamentos meus sobre o que se têm neste projeto. Ao decorrer da produção das obras, aconteceram algumas conjecturas sobre os aspectos do trabalho em si. Entendo que primeiramente, esta produção parte de um gosto intenso pela própria técnica da gravura. Apresentada a mim no início da faculdade, tomei-a como técnica predileta para produção, mas nunca conseguindo aliar a questão técnica laboral artesã ao sentido que se dá como arte. Além disso, em ensaios de Bachelard, existem muitas notas sobre a própria água e os afluentes poéticos. Pelas raízes deste trabalho estarem baseadas na água, há alguns pensamentos que são interessantes até agora. No livro “A água e os Sonhos”, o autor passa pelas características e relações da água com o ser humano, muito próximo do que já vinha produzindo nas séries antigas de aquarela. Algo que tange o trabalho muito próximo é a questão da imagem: “Aliás, a imagem primitiva, a imagem da banhista de reflexo luminoso, é falsa. A banhista, agitando as águas, quebra sua própria imagem. Quem se banha não

se reflete”. Desta forma, penso que nos trabalhos anteriores, as inserções na água eram um tipo de banho que não permitia um distanciamento das obras em relação ao tema, enquanto que agora, as imagens pairam sobre uma questão de reflexão e transparência, onde o próprio observador se vê ou vê a outrem pelo olhar (reflexo) no trabalho.

As inserções dessas obras no meio tratam mais do que apenas sobre a questão das imagens em um campo de ação maior. São relações que o ser tem com o mundo a fora. Estar condicionado à invisibilidade é ser radicalmente transparente. Transparente ao ponto de que tudo que passa por nós como objetos materiais atravessa e não altera o curso primordial. Transparente até no sentido de Baudrillard em: “É como o homem que perdeu a própria sombra: ou ele se tornou transparente à luz que o atravessa, ou então está iluminado de todos os lados(...)” (BAUDRILLARD, p. 51, 2007), em que na verdade aqui coloco o homem tanto quanto o objeto de arte aqui proposto. Ao mesmo tempo em que há uma diferença entre ser uma ponte e ser invisível: a ponte liga dois pontos que dificilmente conversavam, enquanto que o invisível perturba sutilmente a comunicação entre dois pontos. As obras aqui apresentam ambos sentidos, se fossem apenas o suporte, seriam invisíveis, mesmo que observáveis, são invisíveis como imagem por não questionar a visão lançada sobre eles, mas são pontes no sentido de que aglomeram material, que cria uma conexão entre os olhos do observador e um mundo de subjetividade sobre as questões da visibilidade da matéria. Ao passo de que é de certa forma “inatingível, inseparável em si e, portanto, inacessível à análise, eternamente versátil, reversível, irônico, decepcionante, e fazendo pouco das manipulações” (BAUDRILLARD, p. 183).

Discurso que pode ser aplicado à diversas situações e contextos socioculturais. Por aqui, ainda são exaltadas como peças de um quebra-cabeça grande e complexo que é o mundo do visível e do invisível. Onde já estão colocadas as peças e algumas encaixadas formando o que nós sabemos sobre o mundo da imagem, enquanto que há buracos e lacunas no entendimento daquilo que não só não pode ser visto, como aquilo que se vê. Aqui deve se repetir.

Conclusão

A imagem tem uma grande presença na cultura, e na arte, é praticamente essencial no sentido de que é ela que tenta transmitir a questão poderosa que é a presença de um objeto por meio dela. Neste processo, como também os da linguagem, podem haver diversas situações ao qual se dá o foco em um dos aspectos que a permeiam. Como na linguagem há a distinção simples entre emissor, meio, mensagem, receptor e que qualquer interferência de um para o outro é chamado de ruído. Nesta série aqui descrita há uma ênfase no ruído, sendo este, o que afeta majoritariamente a percepção do receptor em relação à imagem.

A transparência das imagens, ou praticamente o sumiço da mesma na verdade se trata de um reposicionamento da importância do processo de arte. Onde o que quase não aparece é o centro da matriz a ser impressa, porém o processo é completamente revelado ao observar a ação do chanfro da chapa de metal, e também, a ação das gravações no ácido por meio das densidades de cor branca impressas no papel.

Considero que o trabalho tenha tido sucesso dentro de sua proposta, pensando que foi um processo de anos que foram comprimidos em imagens e teorias sendo discutidas em relação à sua existência e sua comunicabilidade. Ainda assim, são estudos preliminares sobre o primeiro aprofundamento sobre a questão da inserção das imagens transparentes no meio, ainda sobrando diversas opções a serem exploradas. Com o avanço dos nossos entendimentos sobre os papéis culturais, sociais e práticos sobre a imagem e sua dita "aura".

Referência bibliográfica

ABBAGNO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes, São Paulo, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Martins Fontes, São Paulo. 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*. Papyrus Editora, São Paulo, 2007.

DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, São Paulo, 1998.

EICHENBERG, Fritz. *The art of the print*. Harry N. Abrams Inc. Nova Iorque. 1976.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, 1979,
<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>, última vez
acessado em 12/06/2017.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Martins Fontes, São Paulo, 2001.

PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. Senac Nacional. 2009.

PEDROSA, Mário. *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. Cosac Naify, São Paulo 2015.