

JORDANA TIMOTHEO MACHADO

PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA: OS RASTROS NA POÉTICA PICTÓRICA

Brasília, 2013.

Jordana Timotheo Machado

PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA: OS RASTROS NA POÉTICA PICTÓRICA

Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Plásticas, habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador Professora: Maria Del Rosário Tatiana Fernandez.

Brasília, 2013.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS

INTRODUÇÃO.....	06
1. A ORIGEM.....	08
1.1 Próteses.....	08
1.2 Pintura em Papelão.....	10
1.3 Pintura em Caixa.....	13
1.4 Instalação: Colisão de Pássaros.....	13
2. PRESENÇA/PRESENTE.....	16
2.1 Presença e minimalismo.....	17
2.2 Presença e tempo.....	18
2.3 <i>Gegenwart e Jetztzeit</i>	19
2.4 <i>Shehiná</i> : Presença divina.....	21
3. AS POÉTICAS DA PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA.....	23
3.1 Regina Silveira.....	23
3.2 Richard Long.....	24
3.3 Francis Alÿs.....	25
3.4 Alwar Balasubramaniam.....	25
4. PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA: PINTURAS.....	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	29
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	31
ANEXOS	

LISTA DE IMAGENS

Fig.01 – Jordana Machado, *Garras*, 2010. Algodão de paineira, patas de carangueijo e metal.

Fig.02 – Rebecca Horn, *Unicorn*, 1970. Video. Encontrado em: <http://www.rebecca-horn.de/pages/biography.html>. Acesso em: 01 July 2013.

Fig.03 – Jordana Machado, *Retrato*, 2010. Papel panamá, tinta acrílica e guache.

Fig.04 – Jordana Machado, *Sem Título*, 2010. Papel panamá e tinta acrílica.

Fig. 05 – Jordana Machado, *Sem Título*, 2012. Papel panamá e tinta acrílica.

Fig.06 – *Cão Cego* (2009), Tatiana Blass Encontrado em: www.tatianablass.com.br. Acesso em: 01 July 2013.

Fig.07 – Gaiolas coletivas para transporte ilegal de pássaros. Encontrado em: <http://www.amargosanoticias.com/bahia/passaros-avaliados-em-r30-mil-sao-apreendidos-em-governador-mangabeira.html>. Acesso em: 01 July 2013.

Fig. 08 – Jordana Machado, *Sem título*, 2011. Caixa de madeira e tinta acrílica.

Fig. 09 – impressão branca de um pássaro na janela. Encontrado em: <http://news.mongabay.com/2012/1115-sumner-ucsc-birds-windows.html>. Acesso em: 01 July 2013.

Fig.11 – Adesivo de ave. Encontrado em: <http://www.gordonrigg.com/accessories/bird-alert-window-stickers/>. Acesso em: 01 Jul. 2013. Acesso em: 01 July 2013.

Fig.12 – Regina Silveira, *Shadow Line*, 1999/2011. Vinil adesivo, 44 m2. Galeria Alex Gray, Nova York, EUA. Encontrado em: www.reginasilveira.com. Acesso em: 01 July 2013.

Fig.13 – Richard Long, *Walking* (London, Tate, 1967). Encontrado em: www.richardlong.com. Acesso em: 01 July 2013.

Fig.14 – Francys Alÿs, *The Leak* (Paris 2002, 14:41 min). Encontrado em: www.francisalys.com. Acesso em: 01 July 2013.

Fig.15 – Francys Alÿs, *Sometimes making something leads to nothing* (Cidade do México 1997, 4:59 min). Encontrado em: www.francisalys.com. Acesso em: 01 July 2013.

Fig.16 – Alwar Balasubramaniam, *Sem título*, 2003. .Acrílico, serigrafia e vestígios de fogo, 74.9 x 110.4cm. Papel queimado e serigrafia. Encontrado em: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4960174. Acesso em: 01 July 2013.

Fig.17 – Jordana Machado, *Sem Título*, 2013. Papel e tinta acrílica.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é parte integrante da disciplina Diplomação em Artes Plásticas no grau de Bacharelado, que é composta de uma parte teórica e a outra prática. O Trabalho de Conclusão de Curso objetivou a explanação da concepção teórica que norteou a elaboração de algumas pinturas e ainda o relato do processo prático de criação. Além disso, no presente TCC busco explicitar, tanto para mim quanto para os leitores, a razão por que fui levada a considerar a presença um valor ou qualidade que reservo e reconheço em meu trabalho.

A primeira sessão desse TCC, a origem, é um memorial, ou seja, a exposição do processo de criação das minhas obras. Nessa sessão, descrevo os procedimentos envolvidos na criação das minhas pinturas. Em meu trabalho de pintura busco explorar elementos de linguagem que dêem conta de representar aquilo que existe, mas não está evidente. Essa problemática tem me acompanhado em minha busca por elementos que sirvam de indexadores daquilo que não está evidente, mas que está presente em essência ou em potencial. Não se trata de significar, mas de construir indícios que nos remetam ao devir. Para isso, busquei investigar a concepção teórica de presença/presente que explora os vestígios, sinal, marcas, ruídos produzidos.

Em seguida, a segunda sessão desse TCC, Presença/Presente, é composta pelos subsídios teóricos do tema que fomentaram a proposição central desse TCC: Presença de uma ausência. Para dar conta das questões referentes ao tema orientador me referencio principalmente em: Anne Cauquelin (2008), Georges Didi-Huberman (2010), Walter Benjamin (2012), François Lyotard (1989) e Martin Buber (1923). Ainda nessa sessão, utilizei Pfeffer e Daher (2008) e Cromberg (ano) para tratar de um apoio simbólico da mística judaica (hassidismo), Shechiná.

Na terceira sessão desse TCC, as poéticas da presença na ausência, direi quais são, entre as obras e artistas, aquelas que reconheço o ideal de presença/presente, em especial, vinculado aos vestígio, indício, marca, rastro.

O termo *spurem* é utilizado nesse TCC, pois, em latim recebe várias traduções, como por exemplo, rastros, traços, vestígios, pegadas, resquícios, sinais, trilha e testemunho. Além disso, para analisar o meu trabalho relacionarei alguns artistas que são: Regina Silveira, Francis Alÿs, Richard Long e Alwar Balasubramaniam.

Por último, trato do trabalho que compõe a exposição de diplomação, as pinturas mais recentes. Essa última sessão será dedicada a “presença de uma ausência”, expressão usada por Cauquelin (2008), argumentarei a favor dela considerando-a um valor da contemporaneidade presente no meu trabalho. Nas considerações finais fiz algumas reflexões sobre o tema e ainda propus futuras possibilidades de investigações. Pois, os assuntos abordados nesse TCC são apenas preliminares para futuras explorações

1. A ORIGEM

Nessa sessão abordarei o caminho percorrido até chegar à pesquisa atual presente nesse TCC. O desenvolvimento do meu trabalho técnico e poético resulta da soma de diversos fatores como: experiências com linguagens e materiais diversos, o fascínio pelo mundo natural e fantástico, o interesse pelo universo mitológico e simbólico, a curiosidade por uma disciplina de mística judaica, em especial um símbolo chamado shehiná¹, entre outros. E ainda, nessa sessão aponto alguns artistas e obras que se relacionam com a minha trajetória e com o desenvolvimento do meu trabalho.

Iniciarei relatando sobre os meus objetos tridimensionais chamados de próteses, cabe ressaltar que os seres fantásticos e o mito motivaram a minha pesquisa; em seguida, descrevo as pinturas em papelão que têm seu início no ano de 2010 e perduram até hoje, e ainda, vale mencionar que os temas que motivaram minha pesquisa continuam nesse novo campo de pesquisa, mas desta vez, assumiram uma outra abordagem dentro dos aspectos simbólicos dos pássaros/aves; depois exponho a relação entre a caixa de bacalhau e as pinturas em papelão; e por fim, relaciono uma investigação feita na disciplina de intervenção, performance e instalação, na área de vestígios após colisão de pássaros com janelas, com o tema proposto nesse TCC.

1.1 Próteses

Nos meus primeiros trabalhos foram produzidas próteses para o corpo humano motivadas pela identificação com o universo mitológico e fantástico, *Garras* (Fig.01). Tais identificações de algum modo deveriam fazer-se presentes nesses objetos produzidos. Inicialmente, ficou estabelecido, ainda, que o objeto resultante, evocaria uma armadura. Vale ressaltar, que em algumas armaduras existe um aspecto simbólico que realça as virtudes e a honra do indivíduo. Ainda sobre a questão da armadura, o aspecto simbólico

¹ Shehiná é uma imagem mítica que representa a presença de Deus na terra, é a representação simbólica da presença, imanência divina.

pode traduzir-se no peso e desconforto dos ornamentos sacrificando a eficiência no combate.



Fig. 01 - Jordana Machado, *Garras*, 2010. Algodão de paineira, patas de carangueijo e metal.

E dentro dessa proposição, utilizei como norte as produções da artista plástica Rebecca Horn. Dantas (2010) afirma que os seus trabalhos focam no próprio corpo e no aparelho sensorial mediado por objetos. Para isso, ela constrói objetos que prolongam a área de sensibilização. Em 1970, ela produziu extensões para o corpo, máscaras e objetos de penas. Horn combina, em seu universo particular, próteses com precisão e funcionalidade técnica. Nos primeiros anos apareciam como armaduras, as vestimentas de penas. Além disso, ela revela a transição pelo mundo imaginário, exemplo disso é a obra *Unicorn* (Fig.02).



Fig.02 - Rebecca Horn, *Unicorn*, 1970. Video. Encontrado em: <http://www.rebecca-horn.de/pages/biography.html>. Acesso em: 01 July 2013.

Além da artista plástica Rebecca Horn, o personagem Ícaro da mitologia grega também motivou minha produção técnica e poética. O personagem Ícaro para escapar do seu exílio, construiu um par de asas usando penas e cera de abelha para grudá-las. Ícaro ficou encantado e voou alto, tão alto que chegou perto do sol ocasionando o derretimento da cera, que provocou sua queda. Assim como Ícaro, a mariposa ou borboleta de Huberman² não soube administrar o fascínio e o medo, a fragilidade das asas e a potência do vôo, voa em volta da luz até morrer.

Sobre o aspecto formal das próteses utilizei materiais de origem animal e vegetal para estabelecer proximidades com o próprio corpo humano, os materiais utilizados foram couro, penas, metal, resíduos alimentares (patas de caranguejo) e algodão da paineira. Percebi que as partes de animais inseridas no corpo humano, aludiam ao universo dos seres fantásticos como, por exemplo, o minotauro (homem e touro), centauro (homem e cavalo) entre

² Huberman (2007), em *La Imagen Mariposa* trata do caráter evocativo da imagem. Explora a questão do estatuto da imagem de arte lançando mão de um referencial: o caráter evanescente da observação das mariposa, ou borboleta, pois em espanhol o termo designa as duas. Ele nos proporciona perceber uma trajetória das relações entre o olhar e seu objeto, sempre trazendo a questão da incompletude, de uma falta, só preenchidos pela ação do imaginário.

outros. O portador da prótese está na fronteira entre os dois mundos, concreto e imaginário, sobrenatural e real ou natural; então, instala-se a tensão entre homem, animal e ser.

1.2 Pintura em papelão

Em 2010 dediquei-me à pintura, os seres fantásticos e o mito continuaram neste novo campo de pesquisa, mas desta vez os materiais me conduziram a outras abordagens. Pensando nisso, Guimarães (2009) alerta que a primeira forma de diálogo entre EU-TU, ou seja, do homem com a natureza, ou homem e Deus é o mito, e que os primeiros deuses vieram do contato com as forças naturais. E ainda, o mito é permeado pelo reconhecimento do outro, e esse outro é o mundo animal, o mundo animal está presente no mito como estruturas simbólicas animadas dotadas de poderes ou qualidades fantásticas.

O tema das pinturas eram retratos de aves, como exemplo a pintura *Sem Título* (Fig.03). Há algo fantástico nos pássaros, todos os seres estão presos a terra, eles não, pois tem a capacidade de alçar vôo. Chevalier e Gueerbrant (20012) apontam que na tradição crista, possuir asas, portanto, é abandonar o mundo terreno para ter acesso ao celeste. De modo geral, os pássaros/aves simbolizam os estados espirituais, os anjos, os estados superiores do ser. Eles servem de símbolo às relações entre céu e a terra, estão em oposição às serpentes, como símbolo do mundo celeste ao do mundo terrestre. É preciso mencionar, que os documentos mais antigos entre os textos védicos mostram que o pássaro ou ave era tido como um símbolo da amizade entre os deuses e os homens.



Fig.03 – Jordana Machado, *Retrato*, 2010. Papel panamá, tinta acrílica e guache.

Chevalier e Gueerbrant (2012) afirmam que os pássaros são freqüentemente relacionados à alma. Como exemplo, a mais antiga prova da crença nas almas-pássaros está contida no mito da Fênix. Eles assinalam que a fênix é um pássaro de fogo, cor de púrpura, símbolo da alma entre os egípcios. Ela tem um poder, depois de se consumir em uma fogueira, renasce de suas cinzas. Quando se aproxima a hora, ela constrói um ninho e no seu próprio calor ela se queima.

Além das mudanças referentes ao tema, no ano de 2010, aumentei a produção de pintura na disciplina de pintura II na Universidade de Brasília, em decorrência do descobrimento de um suporte chamado papel de sapateiro ou papel paraná. E ainda, nas primeiras pinturas, a respeito do aspecto formal, utilizei o papel das caixas de papelão, tinta acrílica, preta, branca e tinta guache magenta, amarelo e azul. Verifiquei que o papelão proveniente das caixas é um material tosco, grosseiro e sem acabamento, então contrastava com a delicadeza e singeleza da pintura, por isso, resolvi abandoná-lo. Percebi que o que me interessava nesse suporte era a cor e o tipo de papel, não uma idéia de reciclagem ou reutilização de um material.

As primeiras pinturas nesse novo suporte eram retratos em pequeno formato, o tema continuava sendo aves, em especial, aves de rapina e abutres. A figura desses animais ocupava quase todo o suporte, então, o tamanho do suporte não sustentava a proposição de liberdade das asas, mesmo em pleno

vão, as aves pareciam aprisionadas, sem espaço e ar, isso causava desconforto no espectador, como por exemplo, a pintura *Retrato* (Fig.04). Além disso, o uso de cores foi reduzido drasticamente, permanecendo principalmente o preto, o branco e uma tinta ocre.

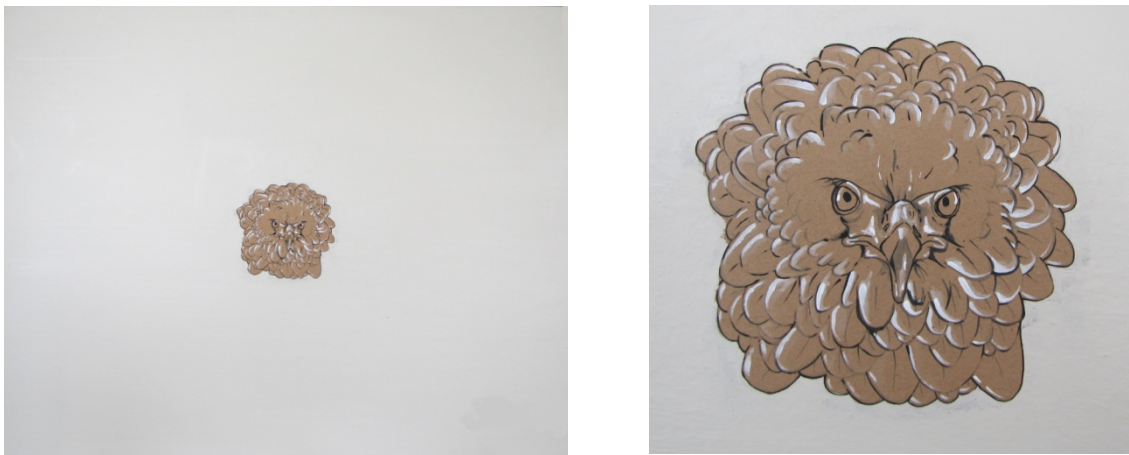


Fig.04 – Jordana Machado, *Sem Título*, 2010. Papel panamá e tinta acrílica.

Orientada pelo Professor Elder Rocha, resolvi aumentar o suporte. O suporte passou a ter 100x80 cm, em média, mas as figuras ficaram pequenas em relação ao fundo, como por exemplo, *Sem Título* (Fig.05), então, pude investigar sobre as possíveis composições da figura, equilíbrio, economia e minimização. Donis (2007) afirma que o equilíbrio é um dos elementos mais importantes, seu oposto é a instabilidade que é “uma formulação visual extremamente inquietante e provocadora” (pg. 141). Os outros elementos que são a economia, presença mínima de unidades de comunicação, e a minimização são organizações parcimoniosas e sensatas em sua utilização dos elementos, e ambos, procuram obter do observador a máxima resposta a partir de elementos mínimos, conclui Donis.



Fig. 05 – Jordana Machado, Sem Título, 2012. Papel panamá e tinta acrílica.

Em relação a esse conjunto de obras, posso assinalar três vertentes: a primeira vertente deriva do meu interesse pelo mundo natural, em especial, abutres e aves de rapina. E dentro dessa perspectiva, a tinta preta e branca reforça o interesse pela ilustração, além das investigações sobre os possíveis recursos do material utilizado. E ainda, o uso de tinta preta e branca no suporte de papel acentua a tensão entre a pintura e o desenho, já que em exercícios de desenho é muito freqüente o uso de carvão, giz branco e papel panamá. A linha é precisa, não intuitiva ou gestual. No processo é decisiva a observação e pesquisas científicas, a partir das quais extrai material para as criações. O fundo é todo preenchido pela cor ocre.

Em segundo lugar, a vertente trata da diluição, efemeridade e morte. As pinturas com imagens de pássaros mortos tornaram-se pertinente, pois a idéia inicial era representá-los em decomposição, unindo-se ao fundo. Essa proposição foi fruto da leitura *La mariposa* de Huberman (2007). As imagens de corpos de aves estão relacionadas a questões da vida, e não a morte. Alguns animais nós raramente conseguimos ver ou observá-los com muita atenção e tempo, então quando encontramos só os corpos deixados para traz podemos apreciá-los, observar suas penas, cores e ossos.

Nessas pinturas investiguei sobre a figura/fundo, a diluição da figura do primeiro plano no fundo. Vale mencionar, que a cor intermediária entre o preto e branco não é o cinza, e sim, a própria cor do suporte de papel. Então, o primeiro passo para atingir o objetivo de diluir a figura no fundo foi conservar a cor original do papelão no fundo, ao invés de preenchê-lo totalmente com a cor nude.. Sendo assim, poderia aproximar a cor do fundo e a cor intermediária da figura, diminuindo o contorno das figuras, como por exemplo, a pintura *Sem Título* (Fig.06).

A artista Tatiana Blass é uma de minhas referências sobre a questão investigada. Por exemplo, *Cão cego#3* (Fig.06) faz parte de um grupo de esculturas realistas em cera e metal, o animal parece estar morto. Na exposição existe uma ação vagarosa da luminosidade na peça, derretimento da cera que se transforma numa mancha disforme. Os limites do Cachorro já não são previsíveis, o material incorpora-se ao fundo - identifico uma pintura. Tatiana propõe um retorno á matéria original, as esculturas vão dissolvendo-se sob o calor das luzes.



Fig.06 – Cão Cego#3(2009), Tatiana Blass Encontrado em: www.tatianablass.com.br. Acesso em: 01 July 2013.

Continuando sobre as minhas pinturas, em terceiro lugar, considero que a vertente trata de outro interesse, as obras tiveram o ideal de

presença/presente, em especial, vinculado a rastros, traços, vestígios, pegadas, resquícios, sinais, trilha, testemunho, mesmo que este não seja tão evidente. A exploração de recursos técnicos do suporte resultou em novas formas de construir indícios ou vestígios a partir da luz como forma de revelação e construção de silhuetas, capaz de indicar, evidenciar o ideal mencionado anteriormente. Na sessão trabalho de diplomação esse ideal nas minhas pinturas será tratado com mais atenção, e detalhamento.

1.3 Pintura em caixa de bacalhau

Devido à proximidade da cor do papelão e da cor das caixas de madeira de bacalhau, freqüentemente encontradas em supermercados, comecei a pintar o mesmo tema nas caixas de bacalhau em madeira e caixas de fruta. Ainda sobre a caixa de madeira, não poderia deixar de relatar nesse TCC que a mesma, dentro do meu repertório imagético, evoca armadilhas e gaiolas coletivas para transporte ilegal de pássaros (Fig.07). Entretanto, a minha intenção a respeito da caixa de madeira é que a mesma seja entendida como um material “sem qualidades”, não há algum significado programado nem qualquer necessidade de compreendê-la. Assim como o papel de sapateiro, o que me interessava era a qualidade da cor original da caixa.



Fig.07 – Gaiolas coletivas para transporte ilegal de pássaros. Encontrado em: <http://www.amargosanoticias.com/bahia/passaros-avaliados-em-r30-mil-sao-apreendidos-em-governador-mangabeira.html>. Acesso em: 01 July 2013.

O tema continua o mesmo, águia, falcões, abutres, imagens duplicadas, triplicadas, quadriplicadas invadem a superfície da madeira, no interior e exterior da caixa, por exemplo, *Sem título* (Fig.08). As imagens interagem umas com as outras e principalmente com suas figuras gêmeas. O uso da tinta acrílica preta e branca permanece, diluída em água reforça a interação entre as figuras gêmeas, ale de deixar visíveis as marcas da madeira. A marca do produto (bacalhau da Noruega) permanece no objeto, assim como sua constituição original.



Fig. 08 – Jordana Machado, *Sem título*, 2011. Caixa de madeira e tinta acrílica.

1.4 Instalação: Colisão de pássaros

Por fim, para a disciplina de Intervenção, Performance e Instalação (IPI)³. Prossegui com a pesquisa sobre vestígios, encontrei como norte os rastros deixados por pássaros após colisão em vidros, pois um dos maiores perigos para aves são placas de vidro como as janelas. São responsáveis por bilhões de colisões de aves por ano segundo o *fatal light awareness program*. Algumas vezes após a colisão o pássaro pode recuperar-se ,mas muitas vezes devido a hemorragias e hematomas acaba morrendo. O vidro é invisível para as aves, e reflete as imagens de árvores, arbustos, céu ou outro habitat natural,

³ Disciplina do Departamento de Artes Visuais.

um pássaro pode voar diretamente para ele. Outro tipo de colisão é quando as aves estão a defender seus territórios de reprodução, tendem a atacar sua própria imagem, notam sua imagem e percebem como um rival territorial. Muito menos provável que leve a morte do pássaro mas é prejudicial para as aves.

Algumas vezes após a colisão surge uma impressão branca de um pássaro na janela (Fig.09). Especialistas dizem que a silhueta é deixada por causa de uma substância para proteger as penas em crescimento. A presença da impressão branca é um rastro da existência do pássaro que não está mais ali como objeto físico. Uma solução para evitar possíveis colisões é cobrir a janela com adesivos de aves de rapina (Fig.10). O adesivo possui tamanho e cores próximas ao animal original. Os pássaros menores evitam principalmente falcões pois suas presas são especialmente pequenos pássaros, assim os pássaros pequenos mantêm distância da janela.



Fig. 09 – impressão branca de um pássaro na janela. Encontrado em: <http://news.mongabay.com/2012/1115-sumner-ucsc-birds-windows.html>. Acesso em: 01 July 2013.



Fig.10 – Adesivo de ave. Encontrado em: <http://www.gordonrigg.com/accessories/bird-alert-window-stickers/>. Acesso em: 01 jul. 2013.

Nesse trabalho de IPI encontrei os valores fundamentais para minha poética que estão dentro do conceito de presença, em especial vinculada a *spurem*. A colisão é transitória e passageira mas permanece com impressão do acontecimento. A instalação consistiu em grudar imagens de pássaros mortos próximos a um canteiro no departamento de Artes Visuais, as imagens foram retiradas de um banco de imagens de pássaros vítimas de colisões (Fig. 11). Além disso, transferi alguma imagens de colisão nas janelas do departmaneto.



Fig.11 – Pássaros vítimas de colisões. Encontrado em: <http://www.flap.org/>Acesso em: 01 jul. 2013.

Vale ressaltar, que no ano de 2010, cursei uma disciplina sobre mística e filosofia. Esta disciplina pretendia empreender uma visita a algumas linhas místicas do universo judaico e ilustrar esse núcleo através de textos e tópicos teóricos de alguns filósofos ocidentais. Essa disciplina entrou em imediata consonância com meus interesses poéticos, principalmente a abordagem simbólica, espiritual e mística. E ainda, nessa disciplina identifiquei um símbolo que estava vinculado ao vestígio, indício, marca, rastro, esse símbolo recebe o nome de Shehiná, presença divina. Na próxima sessão tratarei com mais profundidade sobre esse apoio simbólico investigado, a Shehiná.

A presença é o instante que interrompe o caos da história e confirma ou simplesmente lembra que “há” um existir anterior a qualquer significação daquilo que existe. É uma idéia que se pode permitir chamar de mística, uma vez que se trata do mistério do ser.

(O Instante Newman, François Lyotard, pg. 92)

2. PRESENÇA/PRESENTE

A investigação sobre o tema que abordaremos nessa sessão concentra-se no ideal de presença, em especial, vinculado ao vestígio, indício, marca, rastro. O termo *spurem* em latim recebe várias traduções, como por exemplo, rastros, traços, vestígios, pegadas, resquícios, sinais, trilha e testemunho. Cauquelin (2008) propõe reflexões sobre a arte contemporânea, e a partir daí, afirma que existe uma “presença na ausência”, essa assertiva nos aponta ao ideal de presença referido anteriormente. E tanto para Cauquelin quanto para Huberman (2010), a palavra presença, relaciona-se com o universo minimalista.

Em seguida, Huberman (2010) retoma alguns conceitos benjaminianos de aura para entender a obra de arte. Aura e rastro são à maneira benjaminiana, conceitos próximos e distantes com diferentes conotações. O termo utilizado por Benjamin é *spurem* que em latim refere-se ao rastro, entretanto, recebe várias traduções, conforme apontamos anteriormente. A título de exemplo, Benjamin (2012) cita algumas fotografias de Paris desprovidas de homens. Afirma que esse lugar é fotografado por causa dos indícios que contém, e os mesmo estão associados à inquietação.

Além disso, a existência desses vestígios faz com que se abra outra temporalidade, para a qual somos convocados não somente como receptores, mas como intérpretes, exigindo de nós um trabalho que promove a invasão do passado no presente, quebrando a linearidade do tempo. Para mais, a idéia de romper a linearidade do tempo é abordada com mais profundidade quando Benjamin (1987) distingue o tempo do calendário do tempo qualitativo, não linear e cheio de presença.

E ainda, para a compreensão do sentido do conceito de presença e presente, presente não como adjetivo derivado de presença, mas como substantivo que designa o tempo atual, e dos termos utilizados por Benjamin e Buber, é necessária a passagem pela distinção do tempo proposto por Benjamin, e ainda, a definição de tempo de uma obra de arte proposto por Lyotard.

A presença e o presente são conceitos fundamentais para Benjamin (2012) e Buber (1923), por sua vez, Cromberg (1997) faz algumas aproximações entre *Gegenwart*⁴ buberiano e *Jetztzeit*⁵ benjaminiano, termos utilizados para designar a presença. E ainda, em oposição à presença definida por Cauquelin(2208) e Di-di Huberman (2010) dentro do universo minimalista, e dentro do princípio que se liga a simplicidade do objeto, inserindo-o ao mundo da qualidade. Por fim, elucidaremos o ideal de presença por meio de um apoio simbólico proveniente do judaísmo, a Shehiná.

3.1 Presença e minimalismo

Inicialmente, Cauquelin (2008) propõe uma série de respostas tomando por objeto a arte contemporânea e suas modalidades. Cauquelin explora o imaterial sob o signo branco, pois “é o branco sob todas as formas, é o signo do nada, do vazio” (p.77). Cauquelin relaciona ver a tela branca como quando vemos uma geladeira vazia: “Porque vemos o branco, vemos a tela branca, assim como vemos a geladeira vazia: vazio e branco expõem de maneira sensível a presença de uma ausência deliberada” (p.79). O branco evoca a questão da presença na ausência, tornando visível a ausência de visibilidade, conclui.

Encontro a idéia de presença na ausência de Cauquelin em direta relação com a idéia de presença de Di-di Huberman (2010). Ele reflete sobre a presença, em especial, nos objetos do artista minimalista Donald Judd. Huberman afirma que o volume de Judd não representa nada, não joga com

⁴ O termo *Gegenwart*, em alemão significa tanto presente como presença.

⁵ O termo *Jetztzeit* em alemão significa o tempo do agora, atualidade.

alguma presença, porque ele é dado aí, diante de nós, como específico em sua própria presença, sua presença específica de um objeto de arte. Huberman questiona: “Mas o que isso quer dizer, uma presença específica? A arte é algo que fica presença. O que presença quer dizer? “É justamente um outro modo de falar” (p).

Então, a palavra presença, relacionou-se com o universo teórico minimalista, realçando e reforçando a simplicidade do objeto, inserindo-o ao mundo da qualidade. Os artistas modernos procuraram a obra como presença e não mais como representação. Não representam nada, só apresentam a presença. Para os minimalistas esta presença é quase orgânica porque se funde à experiência do corpo. O objeto não representa, existe simplesmente entre os seres humanos.

3.2 Presença e tempo

Benjamin (1987) distingue o tempo do relógio que é um tempo cronológico, homogêneo, linear e vazio; do tempo qualitativo, marcado pela descontinuidade, não linear e cheio de presença. Cromberg (1997) alerta que em oposição a linearidade pode-se encontrar na tradição judaica o conceito de tempo qualitativo. No judaísmo o passado é revivido na tora e nos dias festivos, e o futuro, na espera do Messias. Cromberg continua afirmando que o agora benjaminiano é atualidade e tempo vivido, não é “um acontecido cristalizado, imóvel, terminado” (p.6). Esse mesmo conceito de tempo benjaminiano me conduz a idéia de tempo proposta por Lightman (1993), o primeiro tempo refere-se ao tempo do relógio, e o segundo ao tempo qualitativo:

Neste mundo, existem dois tempos. Existe o tempo mecânico e o tempo corporal. O primeiro é tão rígido e metálico quanto um imenso pêndulo de ferro que balança para lá e para cá, para lá e para cá, para lá e para cá. O segundo se contorce e remexe como uma enchova na baía. (p.24)

Lightman continua descrevendo o tempo qualitativo:

Em suas casas não tem relógios. No lugar deles, ouvem a batida dos seus humores e desejos. “Essas pessoas comem quando

sentem fome, vão para o trabalho na chapelaria ou no laboratório, na hora que despertam do seu sono e fazem amor a qualquer hora do dia. (p.25).

E ainda, supõe um mundo em que o tempo não seja uma quantidade, mas uma qualidade. O tempo existe, mas não pode ser medido, não há relógios, calendários, compromissos definidos. Os eventos não são pontos fixos no tempo, aprisionados por horas e minutos.

Sobre o tempo em uma obra de arte, Lyotard (1989) define tempo como tempo de produção, ou seja, o tempo necessário para execução de um quadro; tempo de consumo, ou melhor, tempo requerido para olhar e compreender o quadro; tempo que a obra refere-se, quer dizer, tempo referente à história contada pelo quadro; o tempo que a obra leva até chegar ao espectador, ou seja, tempo de circulação e o tempo que a obra é ela mesma. Sendo assim, é possível isolar diferentes lugares no tempo. Encontro a definição de tempo proposta por Lyotard em direta relação com a idéia de tempo qualitativo benjaminiano. Esse entrecruzamento de tempos parece ter como condição a idéia de tempo não linear.

E ainda, Lyotard (1989) dedica um capítulo a obra de Barnett Newman, o capítulo é intitulado O instante. Lyotard segue afirmando sobre a obra de Newman:

A mensagem (quadro) é o mensageiro, ele diz: " eis me aqui", isto é, eu sou teu ou sê meu. Duas instancias: eu tu, insubstituíveis e que não ocorrem senão na urgência do aqui - agora. O referente (aquilo de que fala o quadro), o emissor (seu autor) não tem pertinência, mesmo negativa, nem também como alusão a uma presença impossível. A mensagem é a apresentação, mas de nada, isto é, da presença. (pg.8)

3.3 *Gegenwart e Jetztzeit*

A presença e o presente são conceitos fundamentais para Martin Buber. Buber (1923) afirma que o presente está veiculado à presença. O presente não é para ele "um instante pontual que separa o passado do futuro, mas constitui-se como uma transição entre eles "(p.6). O momento atual só poderá ser chamado de presente quando existe presença. Sendo assim, o termo utilizado

por ele é *Gegenwart*, em alemão significa tanto presente como presença. Buber (1923) define presença:

Presença (ou presente – *Gegenwart*) não é algo fugaz e passageiro, mas o que aguarda e permanece diante de nós. Objeto (*Gegenstand*) não é duração, mas estagnação, parada, interrupção, enrijecimento, desvinculação, ausência de relação, ausência de presença. (pg.60).

Nesse sentido, Cromberg (1997) faz aproximações entre Martin Buber e Walter Benjamin. Benjamin utiliza o termo *Jetztzeit* que significa o tempo do agora, atualidade para designar o presente. Cromberg afirma que o *Jetztzeit* benjaminiano equivale ao *Gegenwart* buberiano. “O presente, como tempo, é o que está presente, como presença, e o que está presente é o que instaura o tempo presente e a atualidade” (p.2), conclui Cromberg.

Então, a presença é uma condição para que qualquer relação⁶ aconteça. Ou seja, o presente no instante atual e atualizado, dá-se quando existe presença, encontro, relação. Uma obra de arte só acontece quando existe um relacionamento entre obra e expectador. A relação acontece com a totalidade do ser: é presença, conclui Buber. O relacionamento não é com as características, mas com ele mesmo, cuja totalidade implica uma identidade que está além de suas propriedades.

Um dos conceitos-chave para entender a aplicação do termo utilizado está na obra, *Ich und Du*, “Eu e Tu”, onde relata uma dualidade de atitude: Eu-Tu e Eu-Isso, segundo Buber, dizem respeito à própria existência. Ele chama apenas de relação o que acontece entre EU e TU; entre Eu-Isso existe apenas uma aproximação superficial, a experiência realiza-se nele e não entre ele e o mundo, continua Buber. No entanto, a relação pode acontecer entre objeto, pessoa, uma obra de arte, entre outros.

⁶ O relacionamento descrito por Buber em Eu Tu é a aproximação do homem com o mundo. “Quem está na relação participa de uma atualidade, quer dizer, de um ser que não está unicamente nele nem unicamente fora dele. A participação permanece nele, conservada como potencialidade viva; ou então, em outro termo usado quando se trata da mais elevada relação e que pode ser aplicado a todas as relações, a semente permanece nele”(pg.)

Buber continua afirmando que a obra de arte é definida como uma forma que defronta-se com o homem e anseia tornar-se uma obra por meio dele. Retomando o conceito de tempo em uma obra de arte proposto por Lyotard(1989), podemos afirmar que o tempo de consumo, ou seja, tempo requerido para olhar e compreender o quadro é decisivo. Pois, em oposição à presença de Cauquelin (2008) e Di-di Huberman (2010), que se liga a aspectos físicos e materiais, para Buber (1923), por alguma graça, o espectador pode encontrar a obra de arte face-a-face, igualmente, então, o espectador pode entrar em relação com ela. O obra não é mais descritível como uma soma de qualidades ou experienciável (explorar a superfície) como uma coisa entre as coisas. Buber(1923) alerta que:

“Se for submetida ao critério da objetividade, a forma não está realmente aí; entretanto, o que é mais presente do que ela? Eu estou numa autentica relação; autêntica relação com ela; pois ela atua sobre mim assim como eu atuo sobre ela (p. 58)”.

“E, no entanto, eu a compreendo no brilho fulgurante do face-a-face, mais resplandecente que toda clareza do mundo empírico, não como uma coisa no meio das coisas inferiores ou como um produto da minha imaginação mas como o presente (p. 58)”.

3.4 *Shehiná*: Presença divina

A obra de Buber tem, em primeiro plano, um cunho teológico, e também se vale dos conceitos da mística, principalmente judaica. Um aspecto que vale ressaltar, é que tanto Walter Benjamin, quanto Martin Buber são judeus, aliás, contemporâneos. Pensando nisso, encontro a idéia de *Jetztzeit* benjaminiano e *Gegenwart* bulberiano em direta relação com uma imagem mítica do judaísmo, nenhum outro símbolo viria apontar melhor para um conceito de presença que extrapola o mais comum.

A grande preocupação do judaísmo rabínico é a pureza do conceito de Deus, pois esse não poderia ser equiparado à forma alguma. Por isso, ao se tratar da tradição judaica, os apoios simbólicos causam estranheza, pois o judaísmo se caracterizou por uma reação contra a mitologia. O símbolo religioso torna possível o homem ver Deus face-a-face, envolvendo alguma parte do mundo humano. O misticismo judaico trata de revivificar a mitologia e as imagens simbólicas dentro do judaísmo. .

Uma das imagens míticas é a *Shehiná*⁷. *Shehiná* no Hassidismo⁸ é a representação simbólica da presença, imanência divina. A imagem antropomórfica da *Shehiná* está associada à imagem de uma mulher vagando pelo mundo a chorar, pode ser uma noiva de branco, ou uma viúva, vestida de negro. O mito cabalístico da *Shehiná* envolve a criação (mundo e seres humanos) e Deus, segundo o mito, após a criação, Deus teria uma dualidade: uma parte afastada da criação e a outra habita a criação - Deus transcendente (*Elohut*) e Deus imanente (*Shehiná*).

Contudo, a *Shehiná* não é algo distinto ou separado de Deus. Cromberg (ano) questiona:

Mas o que diferencia a *Shehiná*, a Presença de Deus, de Deus mesmo em essência? O que faz com que a *Shehiná* e *Elohut* possuam designações distintas? Se, como se sabe, um dos nomes de Deus no judaísmo é Makom, o Lugar, como pode Ele estar em exílio de Si mesmo, se Deus é onipresente, como pode ser um exilado? Rastros para a resposta a estas questões estariam talvez contidos em algumas fontes tradicionais do misticismo judaico.(p.)

O mundo foi criado a través de uma contração de Deus, essa contração é chamada de *tzimtzum*, essa contração gerou um espaço vazio dentro da divindade, chamado *tehiru*. No *tehiru* ficam os resíduos, vestígios da luz divina. Para entender essa imagem, nada melhor que a imagem dos rastros, vestígios, resíduos, indícios, sinais, marcas, ou ainda, pegadas e marca dos pés.

Por fim, todos esses temas abordados (presença e minimalismo, presença e tempo, *Gegenwart* e *Jetztzeit*, *Shehiná*: presença divina) nessa sessão constituíram um referencial teórico para a segunda sessão, as poéticas da presença de uma ausência.

⁷ Pfeffer e Daher (2008) definem "O ser divino que repousa inteiramente em si mesmo e não habita no mundo é chamado de Elohut. Ele é incompreensível ao homem. A Shechiná, por sua vez, é a presença de Deus no mundo. Ela representa o sofrimento de Deus no mundo que, assim como o povo de Israel, sofre no exílio. O hassidismo acredita que o homem que alcança a unidade entre a esfera da ação e do pensamento contribui para unificação entre Deus e sua criação permitindo, assim, que Shechiná e Elohut se reúnam" (p.8)

⁸ O hassidismo nasce no século 18, em pequenas cidades da Polônia e da Ucrânia, Kabbalah e saga se uniram numa única corrente. Assimilou-se a mística e o poder narrativo. Os ensinamentos hassídicos foram transmitidos através de lendas.

3. AS POÉTICAS DA PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA

Nessa sessão abordo quais são, entre as obras e artistas, aquelas que reconheço o ideal de presença/presente, em especial, vinculado ao *spurem* e ilustrado pela imagem mítica shehiná. Por exemplo, grande parte das obras de Regina Silveira é constituída de pegadas, marcas, sombras, indícios de todas as espécies, mas estão em lugares impossíveis como nas paredes e teto. Martin e Rocca (2009) afirmam que o conceito de sombra comporta diversos significados, e dentro dessa assertiva podemos compará-lo ao ideal mencionado, presença.

Outros artistas gravam vestígios, Richard Long e Francis Alÿs documentaram passeios e percursos urbanos, que evocam a idéia de *spurem*. Essa prática performática entra em consonância com a idéia de espaço urbano proposta por Carlos (MULTIPLICIDADE 2). Carlos (2012) afirma que a cidade, sob o ponto de vista da geografia, é uma prática, ou seja, realização da vida, fundamentalmente uso. E o homem habita o espaço através do corpo, o corpo é a materialidade do indivíduo, e através do corpo, o homem se apropria dos lugares da vida. O ser humano busca formas de se apropriar da cidade, de usar a cidade, nesse sentido, é que se constrói a identidade do indivíduo com o lugar, como afirma Benjamin (2006) “Habitar é deixar rastros” (p.46).

Por último, o artista Alwar Balasubramaniam afirma que seus trabalhos giram em torno de três eixos. Um desses eixos são os vestígios. Balasubramaniam explora esse território em suas obras, explora os vestígios que ele pode capturar. Balasubramaniam também captura vestígios do fogo sobre o papel, do sol, então, percebe que um objeto não precisa tocar o outro para deixar sua marca.

4.1 Regina Silveira

Grande parte das obras de Regina Silveira (nascida em Porto Alegre, 1939) é constituída de indícios de todas as espécies, mas estão em lugares impossíveis como paredes e teto. Suas exposições propõem um diálogo com a

arquitetura. O trabalho de Silveira consiste em projeções e representações de perspectiva. Em alguns de seus trabalhos ela utiliza as silhuetas ou linhas de sombra (Fig.12), esses indícios sugerem a presença de uma aparição. Martín e Rocca (2009) alertam que a proposta de sombra de Silveira desperta um conceito amplo e complexo de sombra, esse conceito extrapola a definição mais comum que é uma ausência parcial de claridade provocada por um corpo iluminado.



Fig.12 – Regina Silveira, Shadow Line, 1999/2011. Vinil adesivo, 44 m2. Galeria Alex Gray, Nova York, EUA. Encontrado em: www.reginasilveira.com. Acesso em: 01 July 2013.

Além disso, o conceito de sombra também comporta significados muito distintos, por exemplo: “claridade atenuada; sinal ou marca; fantasma ou espectro; abajur, rastro ou vestígio; sonho ou aparência; idéia vaga ou noção sutilmente insinuada de algo, segredo, mistério”. Martín e Rocca afirmam que as linhas de trabalho de Silveira apontam para a “extensão do conceito de sombra para o vestígio, mostrando que o rastro é um índice, determinado pela relação real que mantém com o objeto que o gera”. Entretanto, o rastro é um indício que não está preso ao objeto, pois ele não está presente fisicamente na cena, por causa disso, a sombra convida o espectador a decifrar a presença daquele indício.

4.2 Richard Long

Outros artistas gravam os vestígios de outras maneiras, Richard Long (nascido em Bristol, Inglaterra, 1945) documentou suas longas caminhadas épicas, por vezes com duração de muitos dias, para partes remotas como Lapônia ou Himalaia, durante as quais eles construíram linhas ou montículos. Dempsey (2003) afirma que esses rastros evocam o espectador a recriar na imaginação seu deslocamento por aquelas regiões. Ele também fez uma alusão à pintura através da aplicação de lama na parede, estabelecendo um diálogo entre o gesto primordial.

Long foi associado ao surgimento do movimento *earth art*, depois de ter produzido obras como *Walking* (Londres, Tate, 1967) (Fig.13) que consiste em uma fotografia da trilha deixada na grama, andando para trás e para frente em linha reta até a grama ficar achatada e tornar-se visível como linha. O processo de caminhada foi filmado e fotografado, essa obra antecipou um grande interesse de Long pela arte performativa.



Fig.13 – Richard Long, *Walking* (London, Tate, 1967). Encontrado em: www.richardlong.com. Acesso em: 01 July 2013.

4.3 Francis Alÿs

Outro artista performativo é Francis Alÿs (nascido em 1959, Antuécia, Bélgica). Ele produz um diversificado trabalho que inclui vídeo, pintura, performance, desenho e fotografia. Passeios e percursos urbanos ocupam a idéia central de suas obras. Dentro desses trajetos Alÿs produziu obras que evocam a idéia de rastro e vestígio, pode-se destacar *The Leak* (Paris 2002, 14:41 min) (Fig.15) e *Sometimes making something leads to nothing* (Cidade do México 1997, 4:59 min) (Fig.16).



Fig.14 – Francys Alÿs, *The Leak* (Paris 2002, 14:41 min). Encontrado em: www.francisalys.com. Acesso em: 01 July 2013



Fig.15 – Francys Alÿs, *Sometimes making something leads to nothing* (Cidade do México 1997, 4:59 min). Encontrado em: www.francisalys.com. Acesso em: 01 July 2013.

Alÿs realiza a ação em *The Leak* carregando uma lata com um buraco, pela qual escorre tinta marcando o percurso por onde caminha. Em *Sometimes making something leads to nothing*, Alÿs realizou uma performance que consistia em arrastar um bloco de gelo nas ruas e calçadas até seu desaparecimento total. Nessas duas performances um rastro de tinta ou água deixa a memória do trajeto que foi realizado. Por outro lado, *Zapatos Magnéticos* (Havana, Cuba, 1994, 4:24 min) consiste numa performance em que Alÿs caminha pela cidade recolhendo os objetos de metal que seu sapato consegue aderir, um coletos de memórias e indícios.

4.4 Alwar Balasubramaniam

Outros artistas capturam vestígios, vestígios que não são necessariamente produzidos pelo artista, Alwar Balasubramaniam (nascido em tâmil Nadu, Índia, 1971) vêm experimentando diversos materiais (fibra de vidro, cera, ouro, entre outros) para criar obras escultóricas que trazem a exploração de questões como: invisível, indizível e o esquecido. O artista conclui que seus trabalhos giram em torno de três eixos. Um desses eixos são os vestígios. Balasubramaniam começa a pensar nos vestígios quanto questiona, “o que nos faz realmente?”. A partir desse questionamento ele compreende que o que determina uma pessoa é o passado, e quando olhamos para o passado, a forma de entendê-lo é pelos vestígios disponíveis, porque não podemos voltar ao passado. Esses vestígios podem ser ruínas, música, pintura, desenho, escrita, o que quer que seja, vestígio daquele tempo.

Balasubramaniam explora esse território em suas obras, explora os vestígios que ele pode capturar. Um dos seus trabalhos chama-se *Self in progress* (ano) que é apenas um vestígio do ser naquele corpo, isto é, como uma impressão digital porque, intencionalmente ou não, quando fazemos algo nós deixamos os nossos vestígios. Esses vestígios podem ser uma digital, uma pegada, ou qualquer vestígio que deixamos enquanto seres humanos. Balasubramaniam também captura vestígios do fogo sobre o papel (Fig.17), do sol, então, percebe que um objeto não precisa tocar o outro para deixar sua marca.



Fig.16 – Alwar Balasubramaniam, *Sem título*, 2003. .Acrílico, serigrafia e vestígios de fogo, 74.9 x 110.4cm. Papel queimado e serigrafia. Encontrado em: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4960174. Acesso em: 01 july 2013.

4. PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA: PINTURAS

Em relação ao conjunto de obras mais recente posso assinalar a investigação sobre novos recursos de produção de imagem no suporte papel panamá por técnicas de exposição à luz. Dentro desse viés foram produzidas quatro pinturas (Fig.17). Em todas essas pinturas há uma silhueta de pessoas desconhecidas, uma aparição efêmera. Além disso, há uma figura central, uma ave morta, sustentada por essas pessoas desconhecidas. Além disso, quanto ao aspecto formal, o suporte continua o mesmo, e a tinta acrílica recebe novas cores, sépia e capuccino além da cor branca que permanece.





Fig.17 – Jordana Machado, *Sem Título*, 2013. Papel e tinta acrílica.

Balasubramaniam afirma não precisava tocar o outro para deixar sua marca. Dentro desse viés, concluo que dentro das minhas obras que também não é preciso tocar o papel para modificá-lo. Nessas obras a função da luz é enfatizada, pois por meio dela é possível conseguir as silhuetas. O papel panamá é extremamente sensível a luz, quando exposto a luz muda de cor. Então, o procedimento para realizar as silhuetas de pessoas foi o seguinte, fiz moldes das figuras, assim poderia selecionar a parte que seria exposta ao sol e a outra que ficaria encoberta. A parte que fica exposta fica mais clara, pois sobre um processo de descoloração. Assim como a fotografia, um dos princípios básicos é um processo de criação de imagem por meio de exposição luminosa.

Na mesma tônica de explorar a luz como acontecimento está grande parte das obras de Regina Silveira, além da construção de indícios de todas as espécies. As exposições individuais *Claraluz* e *Lúmen* tiveram a luz como eixo da reflexão poética. Essas exposições estão conectadas conceitualmente com as minhas pinturas, pois a exploração da luz e os recursos que evocam

permitiram a investigação de novas formas de operar com a luz. E, além disso, a artista explora o outro lado da luz, a sombra. De fato, o que mais me interessa em Regina Silveira são as sombras, e a preocupação em registrar e explorar fisicamente elas, ou seja, conectar algo impalpável a materialidade.

O vestígio é por definição “sinal que o homem ou animal deixa com os pés por onde passa, indício, sinal, pegada, pista, rabeira” (Holanda Ferreira, 1999, p.). , e ainda, (2010) o vestígio arqueológico é “qualquer indício da presença ou da atividade pretérita do homem, em determinado local, bem como remanescentes que revelam as condições do meio ambiente em que ele vivia”(idem). Então, conectam-se algo impalpável que é a presença do indivíduo a algo material que é o vestígio ou *spurem*. E ainda, vale ressaltar que ainda que a silhueta evoque uma imagem figurativa, na minha pintura eu estou interessada em explorar os vestígios que eu posso capturar e não evocar a figura de uma pessoa específica.

A presença é registrada na minha pintura por meio das silhuetas deixadas pela luz. A efemeridade da silhueta dá-se, pois o papel muda de cor através da exposição à luz, então, a imagem tem um caráter transitório, passageiro, a forma muda e se transforma com o passar do tempo. Nas duas primeiras pinturas há a silhueta de duas pessoas, já nas outras duas, há apenas a silhueta de uma pessoa. E vale ressaltar que a imagem central da ave é também a silhueta de uma ave, mas o interior e os detalhes das penas foram enfatizados pela tinta, sendo assim, seu contorno pode diluir-se com o passar do tempo em exposição à luz. E ainda, posso comparar essas silhuetas à simulação de sombras e dependendo da intensidade da luz se destacam mais ou menos, e essas podem até mesmo desaparecer completamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As investigações fomentadas durante a produção desse Trabalho de Conclusão de Curso apontam algumas direções para a continuidade da minha pesquisa técnica e poética, pois certamente não é possível esgotar os temas vistos nesse TCC. A primeira delas é a exploração de diferentes materiais, materiais que evoquem a idéia de vestígio. Nesse sentido, acredito que existam outros materiais e possibilidades de conseguir resultados dentro desse viés, como por exemplo, os vestígios de fogo sobre papéis de Alwar Balasubramaniam. E ainda, a disciplina intervenção, performance e instalação provocou investigações que envolvem materiais como por exemplo, adesivos e caixas de madeira, entretanto, esse campo permanece bastante inexplorado até agora.

Em segundo lugar, em relação à composição, pude identificar alguns valores fundamentais que me motivam como a economia, simplicidade, minimização, sutileza, efemeridade entre outros. Nesse sentido, vale ressaltar que esses valores devem estar em consonância com os resultados esperados na exploração de diferentes materiais. Os últimos trabalhos de pintura produzidos comportam todas essas características, além disso, a efemeridade, em especial, poderá ser o principal valor. Após a exposição da pintura poderei verificar se a claridade da galeria interfere na silhueta das imagens, ou então, fará a mesma desaparecer por completo.

No terceiro ponto, em relação ao tema, procura me aprofundar no aspecto simbólico das aves de rapina e abutres, mesmo que a representação com exatidão seja abandonada e que esses aspectos simbólicos não estejam evidentes nas pinturas é importante pensarmos sobre os símbolos. Chevalier e Gueerbrant (2012) afirmam que “os símbolos estão no centro, constituem o cerne da vida imaginativa” (p.7), Então, não poderia deixar de lado a exploração dos aspectos simbólicos. Além disso, o símbolo anima os conjuntos imaginários como mitos e ritos. E também, cabe ressaltar que os seres fantásticos e o mito motivaram a minha pesquisa e produção das primeiras

obras. Portanto, tanto os seres fantásticos, mito e símbolo fazem parte do meu repertório de afinidades.

Por fim, quanto mais procuro me aprofundar sobre um tema, mais desdobramentos aparecem. As aproximações acerca da presença de uma ausência e o símbolo da mística judaica, shechiná, não chegaram ao fim. As questões colocadas são prospectivas para futuros trabalhos, são mais um estímulo do que conhecimento fechado em si mesmo, conduzindo-nos a novas explorações.

REFERÊNCIAS

Fontes Bibliográficas

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Rastro, aura e história*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2012.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFNG, 2006.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. São Paulo: Editora Moraes, 1923.

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

CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os incorporais*. São Paulo: Martins, 2008.

CROMBERG, Monica Udler. *Tempo e História: Algumas aproximações acerca do presente em Walter Benjamin e em Martin Buber*. Monografia para o curso HISTORIOGRAFIA DE WALTER BENJAMIN dado pelo Prof. Willi Bolle no 2º semestre de 1997 no curso de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo.

_____. *Deus no exílio: O mito cabalístico da Shehiná*, 2011.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 2009.

LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Fontes Eletrônicas

TRIPLICIDADE 2. Puc Rio. Entrevista com Ana Fani Alessandri Carlos, Professora de Geografia Urbana da Universidade de São Paulo (4:41 min),

2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PCwNMWprg1M>>. Acesso em: 01 jul. 2013.

DANTAS, Marcello. *Rebecca Horn: Rebelião em Silêncio*. 2010. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatalogoRebeccaHorn.pdf>> Acesso em: 01 jul. 2013.

ROCCA, José e MARTÍN, Alejandro. *In Linha de Sombra: Regina Silveira*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. 12 de outubro de 2009 a 3 de janeiro de 2010. Disponível em: <<http://www.reginasilveira.com/#>> Acesso em: 01 jul.2013.

PFEFFER, Renato Somberg; DAHER, Gabriella Grossi. O Hassidismo na visão de Martin Buber. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, out. 2008. ISSN: 1982-3053. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1655/1741>>. Acesso em: 01 jul. 2013.